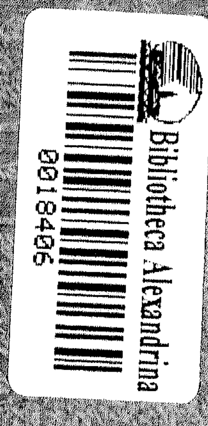
د. عبد القادر الربّاعي

في تشكّل الخطاب النقديّ

مقاربات منهجيّة معاصرة







في
تشكل الخطاب النقدي

مقاربات منهجية معاصرة



د. عبد القادر الربّاعي

في
تشكّل الخطاب النقديّ

مقاربات منهجيّة معاصرة

الأهلية

الأهليـــة للنشـــر والتـــوزيع
المملكة الأردنية الهاشمية - عمـان / وسط البلد
خلف مطعم القدس ؛ ص . ب ٧٧٧٢
هـاتف ٤٦٣٨٦٨٨ - فاكـس ٤٦٥٧٤٤٥

منشورات الأهلية لعـام ١٩٩٨
عبد القادر الرباعي / في تشكل الخطاب النقدي
الطبعة العربية الأولى

تصميم الغـلاف ®

التنضيـد : روعـة للخدمات

طبـــع في لبنـــان

محتوى الكتاب



بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

من الأفكار التي غدا النقاش فيها محسوماً، أن التفكير النقدي قابل للتطور والتجديد في كل الاتجاهات والمسارب العقلية، ذلك لأن العقل الإنساني دائم المغامرة، والدخول إلى عوالم مجهولة؛ فكلما عرف شيئاً انطلق إلى ما بعده يرود ويكتشف غيره. وما الفكر النقدي إلا جزء من هذه المغامرة التي يكتسب بها معارف جديدة، ويجتهد في بلورة تجارب إنسانية ما كانت تعلم آفاقها لولاه. لهذا أصبح من المسلمات القول بتعدد قراءات النص بما في ذلك النص الشعري خاصة، سواء أكان هذا النص قديماً أم حديثاً. وبناء عليه ينبثق من النص نصوص، ومن النصوص نصوص أخرى وهكذا.

فالنص الشعري عالم مجهول غوره، صعب مرتقاه؛ لأنه يتشكل من مواضعات لغوية قلما تبتغي الإفصاح عن المكنونات المكونة لها إفصاحاً مباشراً. إنها - في واقع حالها - بحاجة إلى فك رموزها من خلال العبور داخل أبعادها الخلفية التي تخفيها تشكيلاتها، أو علاقاتها الجوانية بكل ما يرتبط بهذه العلاقات من خطوط عامة وخاصة. فقد يرتد بعضها إلى ما ترسمه من صور متداخلة او متفاصلة، وما تنشئه من إيقاعات صوتية تنسجم وتتوافق هنا، ثم تتعارض وتتصادم هناك، وما تبنيه من مواد بعضها يرتد إلى ظواهر مادية، وبعضها الآخر يشتمل على جوانب روحية. كل ذلك بحاجة إلى فكر قادر على الغوص إلى أعماق تلك اللغة المنشأة وفك خيوطها لمعرفة سرها، ثم إعادة بنائها على قاعدة من التفكير النقدي العليم الذي استوعب، وأدرك الأبعاد الجمالية والمعنوية التي استطاع النص إثارتها أمام بصيرة ذلك التفكير.

وانطلاقاً من هذه القواعد النقدية الراسخة أخذتُ على عاتقي منذ زمن طويل إعادة قراءة النصوص التراثية وبخاصة الشعرية والنقدية، فكان لي

دراسات نظرية وتطبيقية تدور حول مراجعات لأفكار استقرت في أذهان كثير من الناس حتى لم يعودوا قادرين على التخلص من تأثيرها فيهم.

وهذا الكتاب (تشكل الخطاب النقدي - مقاربات منهجية معاصرة) ينهج الطريق ذاته، ففيه إعادة لقراءة البديع الشعري بما ينقض كونه لعباً وزينة، وكذلك ديوان الحماسة بما ينفي أن يكون جامعه أبو تمام فيه أشعر منه في شعره، والتفكير النقدي عند أبي حيان التوحيدي بما يربط بينه وبين فلسفته الجمالية عامة. وأيضاً الدراسات الحديثة التي ألفت في الصورة الفنية عبر جهودها المثمرة في إعادة قراءة جوانب من الشعر العربي القديم، والتي أثبتت بالممارسة العملية والتطبيقية مدى أهمية الدراسات الحديثة، والفكر النقدي المتجدد في طرح أفكار ومعايير جديدة ونافعة لفهم جوانب فنية جمالية، وأفكار إنسانية راقية يمتلكها شعرنا القديم. فقد ساعدت هذه الدراسات الجادة على اكتشاف قيم عظيمة في هذا الشعر ما كانت لتكتشف بدون مناهجها في التفكير.

إن البحوث التي حواها هذا الكتاب كانت قد أجيزت ونشرت في مجلات علمية وجامعية معتمدة وذات مستوى رفيع. ولما كانت تشكل جوانب مختلفة من هدف واحد، غدت صالحة لأن يضمها كتاب يلملم أطرافها على قاعدة ذلك الهدف المشترك فيما بينها.

والله ولي التوفيق، وعليه التوكل

أ.د. عبدالقادر أحمد الربّاعي

إربد/ الأردن

١٥/ ٢ / ١٩٩٨ م

الفصل الأول

«الأدب» ... بين جمال الفن ومنطق العلم

دار نقاش واسع حول أصل كلمة «أدب». فقد وردت هذه الكلمة في المعاجم العربية بمعانٍ مختلفة أهمها ما قاله ابن منظور: «أصل الأدب الدعاء. ومنه: قيل للصنيع يدعى إليه الناس: مدعاة ومأدبة. و «الأدب» - محركة - الذي يتأدب به الأديب من الناس سمي أدباً لأنه يأدب - بكسر الدال - الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح [١]. وقال الفيروزبادي: «أدبه يأدبه أدباً: دعاه إلى طعام وأدب يأدب أدباً - محركة - عمل مأدبة و «الأدب» - بفتح الألف وسكون الدال - «العجب»[٢]. واتفق الرجلان: على أن «الأدب، محركة، الطرق وحسن التناول». وأن «أدبه فتأدب: علمه». وعلى هذا المعنى جاء الحديث الشريف: «أدبني ربي فأحسن تأديبي، وربيت في بني سعد»[٣].

هناك سبب يربط تلك المعاني: فالدعاء إلى الوليمة «دعوة للمحامد» حتى بكون «الأدب» أدب النفس والدرس». أو «الذي يتأدب به الأديب من الناس». و «البعير إذا ريِّض وذلل» كقول مزاحم العفيلي:

وهن يصرفن النوى بين عالج وبجران نصريف الأديب المدلل[٤]

يحتاج إدراك الرابط بين المعاني السابقة إلى وعي التحول من المادي إلى المعنوي، ومن الحسي إلى الروحي. فالدعوة إلى المأدبة دعوة إلى سنَّة كريمة «سلكها الأوائل فصارت مسلكاً لمن بعدهم» كما قال نالبنو[٥]. أي دعوة إلى تعلم هذه السنة لإدامتها. وعلى هذا المعنى وردت كلمة «مأدبة» مجازاً في حديث للرسول عليه السلام: «إن هذا القرآن مأدبة الله في الأرض فتعلموا

على مأدبته» فمأدبة هنا أسم مكان من «أدب» والمعنى أن القرآن مكان يتناول الناس منه الأدب العلمي والخلقي.

لا غرابة إذن من افتراض أن كلمة «أدب» كانت تعني في الجاهلية وصدر الإسلام، التعلم والمسلك الحسن معاً. وأن هذا المعنى تحول من أصل الكلمة وهو الدعاء للوليمة. لأن هناك اقتراناً نفسياً وعقلياً بين الدعوة إلى مأدبة، والدعوة إلى اكتساب الخلق النبيل بتعلم العادات الحميدة وكل المعارف التي في النفوس، بغض النظر عن كون تلك المعارف مكتوبة أو ملفوظة. أقول هذا لأن طه حسين الذي شك في الشعر الجاهلي وفي غيره بنكر أن تكون كلمة «أدب» قد جاءت في النصوص الصحيحة للعصر الجاهلي وصدر الدولة الإسلامية. ويؤكد بأنها استخدمت أول مرة في العصر الأموي بمعنى «التعلم» وأنها «استعملت هناك فعلا واسم فاعل: فهم يستعملون «أدب» ويستعملون بنوع خاص لفظ المؤدب»[٦].

من الثابت أن هذه الكلمة لم ترد في القرآن الكريم. كما لم ترد في اللغات السامية الأخرى كالسريالية والعبرية. ومن الصحيح أيضاً أن الأحاديث النبوية التي وردت فيها كلمة «أدب» لم تأخذ درجة الصحة المطلقة حسب التواتر المعروف في علم السند. لذا وجد طه حسين أمامه منفذاً واسعاً للشك والافتراض. فبعد أن أكد عدم وجودها أو صحتها فيما ذكر، افرض «أن تكون مادة الأدب هذه قد دخلت في لغة قريش إبان العصر الأموي بعد أن انتقلت إليها من إحدى اللغات العربية التي ضاعت[٧].

لا يخفى أن رأيه هذا متعلق بشكه في الشعر الجاهلي بعامة، وفي النصوص الشعرية الجاهلية التي وردت فيها كلمة «أدب» بخاصة، وإلا كان يمكن أن يتخذ استعمال الأمويين للفظ «أدب» بمعنى التعلم والتهذيب دليلاً على صحة الحديث: «أدبني ربي فأحسن تأديبي» أو ترجيحه. فالحديث يكاد يثبت

أن الكلمة في عهد النبوة وما قبلها كانت تستعمل بالمعنى نفسه. بل كان يمكن أن يغنيه ذلك عن افتراضه الذي أحس هو نفسه عدم جدواه فقال: «على أني لا أحرص على هذا الفرض ولا أقول إني أرجحه»[٨].

وابتعد آخرون فافترضوا دخول الكلمة إلى اللغة العربية وسائر اللغات السامية من لغة السومريين، إذ كانت عندهم بمعنى «إنسان» فلعلها ـ كما قالوا ـ استحالت بعد من «أدب» إلى «أدم» ثم إلى «آدم» في اللغات السامية. بينما احتفظت العربية بالأصل السومري لعزلتها في الصحراء[٩].

واستنتج المستشرق الإيطالي كارلونالينو أن الأدب عند قدماء العرب إنما كان السنة، وأن أغلب معارف أولئك القوم كان العلم بسنة آبائهم ومكارمهم ومفاخرهم، وأنه ـ لذلك ـ صارت كلمة الأدب عبارة عن المعرفة بشيء. والتعليم. والأديب عبارة عن المخبر بأمر. لكن نالينو افترض أن كلمة «أدب» قد تكون مشتقة من لفظ «الدأب» بعد أن جمعه العرب على «آداب» ـ وزن اعفال ـ كما جمعوا «بئر» على «آبار» و «رأي» على «آراء»، ذلك لأن لفظ «الدأب» ـ في رأيه ـ قد ورد في أشعار الجاهلية وأن معناه العادة والملازمة، وهو معنى ليس بعيداً عن معنى الأدب والسنة[١٠].

جاء افتراض نالينو في عقب مخالفته الصريحة لرأي عبدالقادر البغدادي الذي جعل لفظ «أدب» مشتقاً من أحد شيئين: إما من «الأدْب» ـ بالسكون ـ وهو العجب. أو من «الأدب» مصدر قولك «أدب» فلان القوم «يأدبهم» إذا دعاهم. فإذا كان من الأول دلّ على الشيء الذي يعجب منه لحسنه، وإذا كان من الثاني دل على الشيء الذي يدعو الناس إلى المحامد والفضل ونهاهم عن المقابح[١١].

إن افتراض نالينو غير لازم ما دام هناك إمكانية لأن يكون الذي قال به البغدادي نمواً لمعنى كلمة «أدب» نفسها. هذا وقد كان الفيروزبادي قرب بين

«الأدْب» بسكون الدال. و «الأدَب» بفتحها. فجعل الأولى: دعوة إلى الطعام، والثانية عمل مأدبة طعام. وعند التقريب بين المعنيين تصبح الأولى دعوة، والثانية محتوى هذه الدعوة بعد إنجازها، ولما كانت المعارف مجازاً، هي المأدبة (المادة المنجزة) التي تتحقق بها قيمة الدعوة إلى المحامد كما سبق في اللسان، فإن تبادل مواقعها بين الحقيقة والمجاز جائز كما أن التقاءهما على الاشتقاق ممكن.

يجمع الباحثون على أن كلمة «الأدب» بمعنى التعلم والتأدب ظهرت في العصر الأموي. وأنها ظلت تعني تعلم الأخلاق الفاضلة وجملة من المعارف (ليس منها العلوم الدينية) كرواية الشعر والنثر وما يتصل بهما من أخبار، وكذلك اللغة والنحو. وقد أطلق لقب «المؤدب» على من يقوم بمهمة التعليم هذه. وكان المؤدب مختصاً بتنشئة أبناء الخلفاء والوزراء والطبقة العليا من المجتمع، لذلك لقب بالمؤدب تميزاً له عن لقب «المعلم» الذي كان يعلم أبناء العامة[١٢].

استمر استعمال هذه الكلمة بهذا المفهوم حتى نهاية القرن الرابع، ولكن المعارف التي حوتها كانت تضيق حتى تعود إلى محتواها في القرن الأول فلا تضم سوى المأثور من الشعر والنثر وما يرتبط بهما من لغة ونحو وخبر ونسب، إضافة إلى ما كان يتردد من نقد فني في كتب الجاحظ والمبرد وابن سلام وابن قتيبة[١٣]، بينما كانت تلك المعارف تتسع حيناً آخر فتشمل كل أنواع المعارف والحرف والألعاب الشريفة. ولم يند عنها سوى العلوم الدينية التي اختصت في أواسط القرن الأول باسم «العلم» [١٤].

ورد في إحدى رسائل إخوان الصفا (منتصف القرن الرابع) أن الآداب التي وضع أكثرها لطلب المعاش وصلاح أمر الحياة ـ كما قالوا ـ تسعة أنواع: أولها علم الكتابة والقراءة. ومنها علم اللغة والنحو، ومنها علم الحساب

والمعاملات. ومنها علم الشعر والعروض. ومنهـا الرجز والفأل وما يشاكلهما. ومنها علم السحر والعزائم، والحيل وما يشاكلها، ومنها علم الحرف والصنائع ومنها علم البيع والشراء أو الحرث والسل، ومنها علم السير والأخبار(١٥).

وكان الحسـن بن سهل من رجال القرن الثـالث ٢٣٦هـ ٨٥١م، قال بمثل هذا التوسع فـعنده أن الآداب عشرة: فـثلاثة شهـرجانيه، وثلاثة أنوشـروانية، وثلاثة عربية، وواحـدة أربت عليهن. فأما الشـهرجانية فـضرب العود، ولعب الشطرنج، ولعب الصوالج. وأمـا الأنوشروانية فالطب والهندسة والفـروسية، وأمـا العربيـة فـالشعـر والنسب وأيام النـاس، وأما الواحـدة التي أربت عليـهن فمقتطفات الحديث والسمر. وما يتلقاه الناس بينهم في المجالس(١٦).

لكن كلمـة «أدب» ابـتـداء من القـرن الثـالث أصـبـحت تطـلق على نوع مخـصوص بالمهـارات اللازمة لإتقان فن أو علـم أو عـمل ما، من ذلك كـتاب «أدب الكاتب» لابن قتـيبة المتـوفي (٢٧٦هـ ـ ٨٩٠م). وكـتـاب «الفـخـري في الآداب السلـطانيـة والدول الإسـلامـيـة» لابن الطقطـقي المتــوفي (٧٠٩هـ/ ١٣١٠م). أما ابن قتـيبة فكان يهدف من كتابه إلى تقـويم اللسان. لذلك جمع إلى اللغة والنحو الهندسة والجغرافية والفقه والحديث والخبر، وشدد على آداب النفس كـالحلم والعفاف والتـواضع للحق(١٧). وأما ابن الطقطقي فجـعل كتابه موضوعـاً للسياسات والآداب التي ينتفع بها في الحوادث الواقـعة وفي إصلاح الأخـلاق والسـيـرة(١٨). إن الفرق واضح فـي الهدفين مع أن كلا مـن العالمين يستخدم كلمة «أدب».

ولكن يبـدو ـ مع ذلك ـ أن الميل إلى أن تختص كلمـة «الأدب» بالدلالة على الشعـر والنثر وما يلزمـهما من علوم وأخـبار لم ينقطع منذ العهـد الأموي بدليل أن المبـرد المتوفـي (٢٨٥هـ/ ٨٩٨م) يلتزم بذلك في كـتـابه الكامل، فهـو يجمع فيه ضروباً من الآداب ما بين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومثل سائر،

وموعظة بالغة واختيار من خطبة شريفة ورسالة بليغة[19]. وأن ابن خلدون من رجال القرن التاسع (٨٠٨هـ/١٤٠٦م) تجاوب مع توجه المبرد هذا، فأشار إلى أن المقصود بعلم الأدب «عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الكلمة من شعر عالي الطبقة، وسجع متساو في الإجادة ومسائل من اللغة والنحو مع ذكر بعض أيام العرب يفهم به ما يقع في أشعارهم منها، وكذلك المهم من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة، ثم إنهم اذا أرادوا حد هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم، والأخذ من كل علم بطرف»[20].

قد يفهم من عبارته الأخيرة أنه عنى بكلمة «علم» إطلاق معناها، لكنني أعتقد أنه عنى العلم الذي يتعامل معه «أهل اللسان» الوارد ذكرهم في نصه، بدليل أنه ينقل عن شيوخه قولهم: إن أصل الأدب وأركانه أربعة دواوين هي: أدب الكاتب لابن قتيبة، والكامل للمبرد، والبيان والتبيين للجاحظ، والنوادر لأبي علي القالي. وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفرع عنها[21]. فهذه الكتب تدور كلها حول الشعر والنثر وما يحيط بهما.

إلا أن ابن خلدون يجعل الغناء جزءاً من الأدب: وحين يسوغ رأيه في ذلك بالشعر جاعلاً الغناء تابعاً له. فالغناء ـ كما يقول ـ تلحين الشعر، وكان الكتاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه فلم يكن الأخذ به فادحاً في العدالة والمروءة. ولهذا السبب نجده يحتمي بكتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصبهاني، فيعده ديوان العرب وجامع أشتات المحاسن التي سبقت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الأحوال[22].

أما النقد الأدبي الذي ألمحنا إلى أنه بدأ يشق طريقه منذ القرن الثالث

الهجري، فإنه أخذ يتحول إلى بلاغة جافة منذ بداية القرن الخامس على يد أبي هلال العسكري (٣٩٥هـ/ ١٠٠٥م) في كتابه «الصناعتين»[٢٣]. وقد سجل عبدالقاهر الجرجاني (٤٧١هـ/ ١٠٧٩م) في كتابيه «أسرار البلاغة» و «دلائل الإعجاز» آراء جليلة في مجال النقد، لكن عمله هذا لم يثمر فيمن جاء بعده. إذ ألفت كتب في البلاغة، كانت ـ كما يقول طه حسين ـ فاترة جافة ليست حرية أن تورق ولا أن تثمر (المرجع السابق).

والمعروف أن كل شيء كان يؤول في العصور الأخيرة للأمة الإسلامية إلى جفاف، وقد أصاب سهم هذا التردي جانباً من كلمة «أدب» فظهر منذ أواخر القرن السادس وما يليه فريق يحصر الأدب في النحو الصرف واللغة والبيان والمعاني مثل أبي البركات عبدالرحمن بن محمد الأنباري المتوفي (٥٧٧هـ/ ١١٨١م) الذي قصر كتابه «نزهة الأنباء في طبقات الأدباء» على ذكر النحويين واللغويين فقط. وأبي يعقوب يوسف بن محمد السكاكي (٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م)، الذي جعل غرض علم الأدب الاحتراز عن الخطأ في كلام العرب وحصره في علم الصرف والنحو والمعاني والبيان.

نخرج من استعراضنا السابق لمعنى كلمة «أدب» في تراثنا اللغوي والفكري والعملي بالحقائق التالية:

١ ـ حافظت كلمة «أدب» منذ بداية ظهورها في العصر الجاهلي وما بعده على اكتساب السلوك الاجتماعي القويم من خلال تعلم جملة من العادات والقيم والمعارف التي تؤديها نماذج شعرية ونثرية. وما يلزم هذه النماذج من نحو ولغة وأخبار وأحوال.

٢ ـ ونوزع «الأدب» على معنيين: عام واسع يحوي ـ إلى جانب الشعر والنثر ـ علوماً أخرى كالجغرافيا والهندسة والكيمياء والسحر، والكهانة. وخاص ضيق يربط الأدب بالأسلوب المبدع الجميل المعبر والمؤثر كالشعر والنثر وما

يرتبط بهما من نقد فني تقويمي.

٣ - وأطلقت كلمة «الأدب» على مجموعة من المعارف الخاصة بمنهج سلوكي عملي محدد لتحقيق مهارات لازمة له، أو ما يمكن أن يسمى «أدب المهنة».

٤ ـ وشهدت كلمة «أدب» تراجعاً في القيمة الفنية الجمالية لمعناها إثر الانهيار السياسي والاجتماعي للدولة الإسلامية بعد القرن السادس.

******

أما في العصر الحديث فقد هيأت الظروف السياسية والثقافية انفتاح العالم الإسلامي على الفكر الأوروبي منذ أواخر القرن التاسع عشر[٢٤]. ونقلت كتب فرنسية وإنجليزية في كل فن إلى اللسان العربي. وأخذ المترجمون يستعملون كلمة الأدب كاستعمال الافرنج لها [٢٥].

وكلمة «أدب» (بالانجليزية Literatur وبالفرنسية Letterature) تعني ـ بمحتواها الواسع ـ كل شيء مكتوب أو قيد الطبع. فهي تتضمن ـ كما قيل ـ الكتب الهزلية، وكراريس أمراض المطاط وروايات شكسبير[٢٦] أو هي حجم الكتابة لشعب ما. أو لشعوب تستخدم اللغة نفسها[٢٧] أما المعنى الخاص للأدب عندهم فيتضمن «الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجمالية للغة[٢٨]. الأدب بمعناه الخاص هو الأدب المحض أي الشكل الأدبي الناشيء من عوامل نفسية: فردية أو جماعية. متنوعة ومعقدة، وتؤدي وظائف عظيمة التنوع (Great Variety) لأنها ترتبط بما هو سحري وشعائري من جهة، وتتعلق من جهة أخرى، بالتعبير عن الذات والخصوصية. على الرغم من التحصر الكبير الذي تحقق أخيراً، فالأدب المحض أشكال وصيغ أسلوبية تراثية مألوفة التتابع.

وهو في الوقت نفسه يبدع منافذ أصيلة للبصيرة الذاتية الداخلية(٢٩). والأدب هذا عندهم واحد من أعظم الوسائل الإبداعية والكونية للتواصل العاطفي والروحي والفكري الذي يهم الجنس البشري(٣٠). وقد قسموه إلى أدب خيالي، وأدب غير خيالي. أما الخيالي فيضم الروايات والقصص القصيرة والدراما والشعر، بينما يضم غير الخيالي المقالة والتاريخ والسيرة واليوميات(٣١). إن الأدب الجميل مثله مثل الموسيقي والفن يمتاز بالتعبير الخيالي المعنوي والشكل ذي التقنية الممتازة.

تأثر العرب والمسلمون بهذه الأفكار وغيرها حول «الأدب» عند الأوروبيين، فأفادوا من معنييه: العام والخاص. أما استعمالهم إياه بالمعنى العام فتمثله رسالة طه حسين إلى لجنة سياسة التعليم العامة بشأن افتتاح كلية الآداب بالجامعة المصرية: فالكلية ـ كما أشار ـ تعني دراسة أنواع من العلم متشابهة فيما بينها تكوّن مجموعة يمكن أن تكون وحدة حقيقية. فهي تبحث عن العقل فتكون فلسفة. وتبحث عن مظاهر الحس والعاطفة في اللغة فتكون أدبا. وتبحث عن الصلة بين القديم والجديد فتكون تاريخاً. وتبحث عن العلاقات المكانية فتكون الجغرافيا وهكذا فإن كلية الآداب تبحث في حقيقة الأمر عن الناحية المعنوية العقلية لحياة الإنسان(٣٢).

وأما استعمالهم الأدب بمعناه الخاص فتمثله أكثر كتب النقد الحديثة التي نظرت للأدب من زوايا ثلاث:

١ ـ البحث في الخصوصية الجمالية للأدب.

٢ ـ التصنيف المتعدد للأدب.

٣ ـ التأثر بالمدارس الأوروبية في تحليل النصوص وقراءتها.

لقد ركزوا في الأولى على عناصر «الأدب» الإبداعية كالخيال،

والعواطف، والأفكار، والصور، والتجربة، وتنوع الأساليب، ووحدة القصيدة (النقد الأدبي الحديث، هلال، ودراسات في النقد الأدبي، زكي، والصورة الفنية في النقد الشعري، رباعي).

وصنفوا الأدب ـ في الثانية ـ تصنيفاً يتواءم وتوجهات الأوروبيين في ذلك. فقد أخذ عندهم الأدب ألواناً مختلفة التصنيف منها توزيع دراسة الأدب حسب العصور كالأدب الجاهلي، والأموي، والعباسي، وأدب الدول المتتابعة، والأدب الحديث والمعاصر كما في سلسلة مؤلفات شوقي ضيف (تاريخ الأدب العربي) من الجاهلي حتى المعاصر. ومنها دراسة الأدب حسب الأمكنة مثل الأدب في البصرة (أحمد كمال زكي) والأدب في الكوفة (يوسف حليف) والأدب في بلاد الشام (عبدالجليل عبدالمهدي) والأدب الأندلسي (إحسان عباس) وأدب المهجر (عيسى الناعوري) وغيرها. ومنها الدراسات الأدبية القطرية كالأدب في الأردن وفلسطين ومصر والعراق، وسوريا، والمغرب، وتونس، وعمان وغيرها. ومنها دراسة الأدب حسب الموضوع كأدب المديح، والغزل، والرثاء، والزهد، والحكمة، والأخلاق والسياسة، والاجتماع، والنفس. ومنها دراسة الأدب حسب المبدع كأدب المعري، وأدب شوقي، وأدب المازني. وكذلك تصنيف الأدب إلى أدب مكتوب كما في التصنيفات السابقة، وأدب ملفوظ كالأدب الشعبي، والأدب الشفوي(٣٣). ومن ذلك الاهتمام الحديث بالأدب الإسلامي المعاصر، والأدب المقارن الذي يعني مقابلة أدب بآخر(٣٤). أو فحص المتشابهات والمختلفات في كتابين أدبيين من لغتين فأكثر(٣٥)، وأدب الأطفال كذلك.

أما التأثر بالمدارس الأوروبية في النصوص فتتمثل في أسماء هذه المدارس ومحاولة تحقيق خطاباتها المختلفة عن الأدب العربي قديمه وحديثه. ومن تلك المدارس الرومانسية، والواقعية والرمزية، والنفسية، والنصوصية (فن الحديث،

نصرت عبدالرحمن والخطيئة والتكفير عبدالله الغذامي وبلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل) وأيضا في ظاهرة أسلوبية ودراستها في ضوء النقد الحديث كدراسة الصورة في الشعر (الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبدالقادر الرباعي) أو في النقد (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور).

والتأثر بالدراسات الأوروبية الحديثة واضح ايضا في النظرة إلى فنون الأدب، لقد ظلت قسمة الأدب إلى شعر ونثر حية في النظرة الجديدة؛ إذ ظل الأدب مقسوماً إلى هذين النوعين لكنهما توسعا فأصبح الشعر متعدد الأشكال، فمنه الشعر الغنائي، والدرامي، والملحمي، والتمثيلي، وتعددت أشكال النثر فاشتمل على الرواية، والمسرحية، والقصة القصيرة، والسيرة، والمقالة. (الأدب وفنونه، عز الدين اسماعيل).

وقسم الأدب من جهة أخرى إلى إنشائي ووصفي: أما الإنشائي فالأدب المتمثل بالشعر، والنثر، وأما الوصفي فالأدب الذي يدرس الإنشائي وهو ممثل بالنقد الأدبي، وتاريخ الأدب.

ومن المسائل الحديثة التي ما تزال تثار عندنا وفي الغرب، غاية الأدب، وعلاقة الأدب بالحياة والمجتمع، وعلاقة الأدب بالعلوم الإنسانية الأخرى، ثم علاقة النقد بالأدب.

أما غاية الأدب فتراوحت بين المتعة الخالصة أو الفائدة الخالصة عند بعض الدراسين لكن الصوت الأغلب هو أن الأدب لا يمكنه أن يحقق واحدة منهما فحسب، ولكنه يسعى لإنجاز المتعة والفائدة معاً على الرغم من أنه يخطط لهذه الغاية مسبقاً[٣٦].

وفي ارتباط الأدب بالحياة والمجتمع أقوال. لكنها تلتقي جميعاً على أن

الأدب لا ينشأ في فراغ. ولا يؤول إلى فراغ، وإنما ينمو في مجتمع يمده بالتجارب. والوقائع، والأحداث. ومن ثم يعيد هو صياغتها وإخراجها في قالب ذاتي ينفيها ويتجاوزها. إنه ـ بحكم تفرده وتميزه ـ لا يعكس الواقع والمجتمع، ولكنهما ينعكسان فيه أو يؤلفان مادته الأولى التي يجتهد في إعادة تركيبها أو تشكيلها تشكيلاً خاصاً يصبح معادلاً موضوعياً للدوافع والنزعات الداخلية للمبدع(٣٧).

والأدب يسعى لإيجاد صلة ما مع العلوم الإنسانية الحديثة كعلم النفس، والاجتماع، والسياسة، والفلسفة، وغيرها. وهذه العلوم تسعى الآن لاحتواء الأدب وامتلاكه، إلا أن الأدب يتأبى على الاحتواء. إنه ذو طبيعة محررة منطلقة، لذا فهو يرضى أن يستفيد من هذه العلوم بالقدر الذي تسمح له طبيعته. ولهذا يخطىء من يتعامل مع الأدب من منطلقات تلك العلوم. ذلك لأنها منطلقات تكونت خارج إطاره(٣٨).

وقيل في علاقة النقد بالأدب أقوال متضاربة، فبعض هذه الأقوال يريد للنقد أن يكون علماً وأن يبقى عند حدود التفسير الظاهري أو المعنى الواحد، وأخرى ترى أن النقد أدب على أدب. لذا تعطي الناقد مجالاً أرحب للحركة داخل النص وبين ثناياه. فالنص الأدبي باعث لما في داخل القارىء من نوازع وأفكار إنسانية. لذا فإن هذا القارىء الواعي (متلقي النص) لا يستطيع أن يعزل ذاته عن المثيرات التي يبعثها النص الأدبي. وهذا يعني أن النص يثير معاني تتعدد بتعدد قرائها. وهو مع كل قارىء يصبح نصاً أدبياً جديداً. إن في هذا نفياً لمن يريد للنقد أن يكون علماً مقنناً(٣٩).

ومهما كان عليه وضع الأدب في عصرنا، فإن الغاية من دراسته وتدريسه لا تخرج عن تحقيق هدفين مترابطين:

١ ـ تعليم الأدب بصفته معلومات تخزن في الذاكرة الإنسانية.

٢ ـ والأخذ بالأدب بصفته تهذيباً للسلوك الاجتماعي والفردي تغرسه في النفوس تلك المعلومات المخزنة، والتشكل الجميل الخاص الذي تؤدى فيه.

هذا وقد كان طه حسين أشار إلى أن هذين الهدفين كانا الغاية من دراسة الأدب في القديم ايضاً(٤٠).



الفصل الثاني

البديع الشعري بين الصنعة والخيال

يهدف البحث إلى قراءة جانب من الشعر العربي القديم هو البديع الشعري، قراءة جديدة تستفيد من نظرية الخيال في النقد الحديث، خصوصاً مفهوم كوليردج لها. وقد استطاع البحث تخليص ألوان البديع الشعري من الفهم الذي ربطها بالزينة الشكلية، والصنعة العقلية، وذلك حين أثبت أن البديع نتاج الخيال الفني الخالق الذي يصدر عن تجربة حية عميقة. وقد سلك إلى هذا الاثبات طريق الموازنة بين مفهوم الخيال ومفهوم الصنعة من خلال نماذج شعرية ردد أكثرها كتاب (البديع) لابن المعتز. لقد تبين بعد قراءة هذه النماذج قراءة جديدة أن ألوان البديع كالاستعارة والطباق والجناس وغيرها تشكل في الشعر القديم تجربة متكاملة. وعلى هذا يجب أن تناقش في نصوصه على أساس أنها كل متكامل ومتساند لا أجزاء مفردة منعزلة.

حركة البديع من الحركات المهمة، إن لم تكن أهم الحركات التي ظهرت في الشعر العربي القديم[1]، ذلك لأنها كانت حركة عنيدة تصر على موقفها الشعري الجديد رغم المعارضة الشديدة لها من أصحاب النفوذ الواسع في الأدب والنقد. لأجل هذا استقطبت هذه الحركة دراسات كثيرة في القديم والحديث. إن الباحث ليشعر أنه ـ رغم هذه الدراسات الكثيرة ـ ما زال هناك مجال واسع للحديث عن الحركة، خصوصاً اذا أردنا وعيها في ضوء المفاهيم المختلفة لعملية الإبداع الشعري عبر العصور المتعاقبة، وتمايز الثقافات والعقول فيها. فالشعر ـ كما قيل ـ يظل إلى الأبد، يعرض نفسه على كل جيل[2]،

وكأنه يطلب تفسيراً جديداً مقنعاً بعد أن استنفدت التفسيرات الأخرى عناصر القناعة التي كانت لها في عصور سابقة.

قلنا إن حركة البديع من أهم الحركات التي شهدها الشعر العربي القديم، ولعل الدليل هو أنها كانت من أكثر الحركات الشعرية حفزاً للكتابة عنها، والتأليف فيها. لقد كان الجاحظ يتناولها في مواطن متعددة من أقواله ومؤلفاته، كما خصص ابن المعتز لها كتاباً خاصاً أسماه «البديع»، وألف الأمدي من بعده كتاباً في الموازنة بين أبي تمام - ممثل حركة البديع في عصره، وتلميذه البحتري - ممثل عمد الشعر، أو الاتجاه المضاد كما فهم ذلك صاحب الموازنة وغيره من النقاد المعاصرين له. وكان «البديع» حاضراً في أكثر المؤلفات النقدية التي جاءت بعد ذلك، ككتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي الجرجاني، و «إعجاز القرآن» للباقلاني، و «العمدة» لابن رشيق، و «أسرار البلاغة» لعبدالقاهر الجرجاني، وغيرها من المؤلفات القديمة المشهورة. وأما في العصر الحديث فقد أبرزه أكثر من أرخ للأدب القديم، ورصد حركاته الشعرية موضوعاً، وفناً. ومن هؤلاء الدكتور طه حسين في كتابه «حديث الأربعاء» و«من حديث الشعر والنثر» والدكتور محمد مندور في كتابه «النقد المنهجي عند العرب» والدكتور شوقي ضيف في كتابه «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» والدكتور يوسف خليف في كتابه «حياة الشعر في الكوفة حتى نهاية القرن الثاني الهجري»، وكراتشكوفسكي في كتابه «تاريخ الأدب العربي» ومقدمته لكتاب «البديع» لابن المعتز الذي كان قد حققه، وغيرهم.

تناول هؤلاء الباحثون البديع فاهتم بعضهم بتفسير وجوده في عصره، واهتم غيرهم بدرس المؤثرات التي ساعدت على وجوده أهي عربية أم أجنبية، بينما راح آخرون غير هؤلاء وأولئك يعددون وسائله ويفصلونها عن غيرها. وعلى أية حال فإني لم أجد أحداً - فيما اطلعت عليه من بحوث ودراسات -

يدرس البديع من خلال مفهوم الخيال الشعري، بعد أن استقر هذا المفهوم الآن وأصبح له دور السحر في حل كثير من المشكلات الأدبية القديمة والحديثة التي يواجهها الإنسان المعاصر. لأجل هذا جئت أركب هذه الموجة، وأوجه البحث في البديع وجهة جديدة لعلي أجد فيه ما قد يمكنني من إضافة شيء ما إلى الدراسات العتيدة السابقة.

ليس هناك ما يمنع ـ بالطبع ـ من أن نخرج، بعد الاستقصاء والبحث، حاملين تصورات جديدة قد تغير من زوايا الرؤيا التي اعتدناها ونفرنا من تغييرها حتى غدت عند بعضنا قوالب ثابتة لا يدخلها التحويل، ولا ترضى بالتبديل، فالبحث عن الحقيقة مطلب العقول العادلة التي لا تجد ـ حين القناعة ـ بأساً من التراجع أو حرجاً في الإقدام.

ـ ١ ـ

البديع: لغة واصطلاحاً:

ارتبط اسم «البديع» بمسلم بن الوليد الشاعر الأنصاري الذي وجد في القرن الثاني الهجري (ت٢٠٨هـ)، فهو الذي يظن أنه أطلقه على الاتجاه الجديد في الشعر آنذاك بعد أن نظم عليه شعره. جاء في الأغاني أنه ـ فيما زعموا ـ أول من قال الشعر المعروف بالبديع، وأنه هو الذي «لقب هذا الجنس البديع واللطيف»[٣]لكن أبا القاسم بن مهروية ينسب تسمية «البديع» إلى ناس ذلك العصر، ويثبت لمسلم أولية النظم عليه عاداً ذلك من باب إفساد الشعر، قال: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، جاء بهذا الذي سماه الناس البديع»[٤].

قد لا تهمنا معرفة من أطلق تسمية «البديع» أمسلم أم غير مسلم، ولكن ما يهمنا هو المقصود بهذه التسمية أول ما أطلقت، وكيف سارت بعد ذلك، أبقيت على ما كانت عليه أم تغيرت. إن كلمة «اللطيف» التي جاءت في خبر

الأغاني السابق ومرادفتها للكلمة «البديع». قد تعطينا مؤشراً مطمئناً على الذي قصد بهذه التسمية أول مرة. فاللطف هو الرفق والليونة والسلامة، والى هذه المعاني يرتد قوله تعالى ﴿الله لطيف بعباده﴾[٥] أي رفيق بهم يأخذهم باللين، وكلها كلمات تشعر بالجمال النفسي، والرقة في التعامل. فهل عنى مطلق اسم «البديع»، بتسميته هذه، وصف منحى جديد في الشعر يمتاز برقته وليونته؟

كان ابن قتيبة قديماً (ت٢٧٦هـ) قال ما يشعر بالجواب، فقد جاء في كتابه «الشعر والشعراء»: «مسلم هو أول من ألطف في المعاني، ورقق في القول، وعليه يعول الطائي في ذلك»[٦]، فالإلطاف في المعاني، والرقة في القول أساليب عرفها الشعر العربي لأول مرة على يد مسلم بن الوليد كما يعتقد ابن قتيبة. لكن ابن قتيبة يتحدث عن اتجاه جديد في الشعر ولا يتحدث عن وسائله؛ ولهذا يظل كلامه في إطار الإحساس بالأسلوب الجديد لا بدرسه. نستطيع القول ـ اعتماداً على هذا ـ بأن «البديع» لفظ أطلق أول ما أطلق على نمط جديد في أسلوب الشعر آنذاك دون أن يعي مطلقه وسائل الجدة فيه، وكل ما وعاه منه أنه أكثر رقة وعذوبة من النمط الذي كان سائداً قبله، ومما ساعد على هذا أن من معاني البديع: الجديد بل الغاية في الجدة[٧].

وأعتقد أن الإحساس بالأسلوب الجديد هو نفسه الذي كان في ذهن الجاحظ (ت٢٥٥هـ) حين تحدث عن الشعراء المحدثين أو المولدين، فقد قال: «ومن الخطباء الشعراء كلثوم بن عمرو العتابي... وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء المولدين نحو منصور النمري ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما، وكان العتابي يحتذي حذو بشار في البديع، ولم يكن من المولدين أصوب بديعاً من بشار وابن هرمة»[٨]. وكان الدكتور شوقي ضيف قد استنتج أن معنى البديع عند الجاحظ «هو التشبيهات والاستعارات الطريفة»[٩].

الإحساس بالأسلوب الجديد الطريف هو الذي كان يقترن بكلمة «البديع» إذن عندما جاء ابن المعتز بعد النصف الثاني من القرن الثالث الهجري (ت٢٩٦هـ)، وألف فيه كتاباً جعل عنوانه «البديع»، لكن ابن المعتز شاء أن يفصل في القول، وألا يظل عند حدود التسمية العامة، «فانزلق إلى المصطلح البلاغي»[١٠]، على حد قول الدكتور الربداوي، فاذا البديع في نظره «اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم»[١١].

لقد تحدث عن هذه الفنون أو الوسائل البديعية حصرها بخمس وسائل هي: الاستعادة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي، وأخبرنا في نهاية الكتاب أنه جعل وسائل البديع خمساً «اختياراً» لأنه – مع علمه بمحاسن الكلام الأخرى ـ يفرق بين المحاسن والبديع، لكنه فتح الباب أمام من جاء بعده لضم هذه المحاسن وغيرها إلى البديع حين قال: «اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختياراً من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة، فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره»[١٢].

لقد أخذ كثير من النقاد الذين جاءوا بعده بنصيحته هذه فضموا إلى وسائل البديع أكثر ما جاء عنده من «محاسن الكلام»، وأضافوا إليها غيرها حتى بلغت عند بعضهم أكثر من مائة وخمسة وعشرين نوعاً[١٣]، وأطلقوا عليها أسماء مختلفة لم يتفقوا في تحديد كل منها[١٤].

وقد غدا البديع عند البلاغيين العلم الثالث بعد البيان والمعاني في علوم البلاغة، وهو العلم الذي يبحث ـ كما قالوا ـ في وسائل تحسين الكلام وتزيينه. وهكذا ابتعد النقاد والبلاغيون الذين أخذوا بمبدأ تكثير وسائل البديع عن هدف ابن المعتز كثيراً، اذ بتكثيرهم من هذه الوسائل دفعوا الناظر في

الشعر عن أن يتذوقه بكليته إلى الحكم عليه من خلال التفتيش عن جزئيات خاصة فيه، وقد أدى هذا إلى أن كثرتها في أي شعر تؤدي إلى تجميل هذا الشعر عند بعضهم، أو تشويهه عند بعض آخر وبمعنى ثان، أصبح الحكم على الشعر بالعلم لا بالتذوق، وربما كانت هذه الغاية التي سعى إلى تحقيقها قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) من تأليف كتابه «نقد الشعر» فقد وضح الأوصاف المحمودة والمذمومة في الشعر «ليكون ما يوجد من الشعر قد اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعراً في غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعراً في غاية الرداءة. وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له اسم بحسب قربه من الجيد، أو من الرديء، أو وقوفه في الوسط»(١٥).

فالمسألة تعتمد إذن على عدد المحاسن والمساوىء في الشعر ليحكم له أو عليه. إن مثل هذا الاتجاه الآلي قد خلف أثراً سلبياً على تذوق الفن الشعري، لكن الخطوة الأولى في ذلك كانت ـ إلى حد ما ـ منذ أن «أنزلق» ابن المعتز إلى تحديد وسائل بلاغية خاصة بالبديع، وانفصل عن الاتجاه الذي كان يرى البديع بأنه الأسلوب الجديد الذي جاء به الشعراء المحدثون. قد يكون الهدف الذي شاء أن يحققه ابن المعتز في الكتاب سبباً في اتجاهه هذا، فقد كان يهدف إلى «تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع». من خلال قوله هذا نرى أن هناك موقفين كانا في عصره: موقف الناس الذي كان يميل إلى نسبة البديع للمحدثين، وموقفه هو الذي أراد أن يصحح ذلك الاعتقاد فيثبت أن المتقدمين استخدموا كل أبواب البديع. لكننا من خلال أقوال أخرى له ندرك أن أبواب البديع هذه لم تكن مجموعة قبله، فقد قال: «وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد. وندرك أيضاً أن الناس لم يتفقوا على عدد هذه الأبواب كما في قوله: قد قدمنا أبواب البديع الخمسة، وكمل عندنا، وكأني بالمعاند المغرم بالاعتراض على الفضائل قد قال: البديع

أكثر من هذا، وقال: البديع باب أو بابان من الفنون الخمسة التي قدمنا[١٦].

كأني بابن المعتز وجد الناس في عصره مختلفين إزاء البديع، «فالعلماء باللغة والشعر القديم لا يعرفونه ولا يدرون ما هو»[١٧]، والشعراء ونقاد المتأدبين منهم يذكرونه ويذكرون بعض مسائلة ـ كما مر بنا، لكنهم لا يتفقون عليه، لذلك جاء يحدد فنون البديع، ويعرف الناس بها ويدعوهم إلى تغيير موقفهم من الشعراء المحدثين فلا يعدونهم أصحاب البديع، لأن البديع قديم كان في الشعر والنثر منذ العصر الجاهلي، وإذا شاءوا التأكد فهذه الشواهد ماثلة أمامهم فليفحصوها معه في الكتاب. لا يستطيع الإنسان أن يدفع ابن المعتز عن طريق النجاح في تحقيق هدفه ولكن الإنسان أيضا لا يستطيع أن يقاوم فكرة أن ابن المعتز قد عالج المسألة ـ دون وعي ـ بطريقة بلاغية جرت أخطاء كثيرة وقع فيها غيره ممن وجدوا في كتابه معبراً إلى ذلك.

مسألة الفصل بين القديم والجديد كانت وراء هذا، ووراء مسألة أخرى تتصل بطريقة استخدام أبواب البديع التي حددها كما سنوضح. إن أول ما يجدر بنا تأكيده هو أن ابن المعتز كان مع «البديع» بصفته فناً شعرياً ممتازاً، أو طريقة ناجحة في الأداء الشعري، ولهذا افتخر بأنه أول من اعتنى به وجمع وسائله أو أبوابه. لكنه ـ مع ذلك ـ ما زال يفضل طريقة القدماء فيه كما يتضح لنا من مقدمته للكتاب قال: «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة، وأحاديث رسول الله ﷺ، وكلام الصحابة والإعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه، وتفرغ فيه، وأكثر منه فأحسن في بعض وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراد

وثمرة الإسراف»[18].

نلحظ من خلال النص، أن حماسة ابن المعتز دفعته إلى أن يعود إلى جذوره في الأدب، فهو عنده في الشعر الجاهلي والإسلامي، وفي القرآن الكريم والحديث الشريف وأقوال الصحابة، لذلك لم يكن وروده في شعر المحدثين عيباً، أو منقصة. وابن المعتز حين ينتقد بديع بعض المحدثين، إنما ينتقد الطريقة التي استخدم فيها عندهم، أو الشكل الذي جاء عليه، فالقدماء كان شاعرهم يقول منه «البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرأت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم اذا أتى نادراً[19]. أما المحدثون فقد كثر في أشعارهم، وقد تفرغ بعضهم فيه، أو توسع[20]، لذلك اختلفت طريقتهم عن طريقة الأوائل. وفي رأيه ـ كما يوحي قوله السابق ـ أن التقليل من وسائل البديع أفضل من التكثير، لأن التكثير، يؤدي إلى الإسراف والإفراط وربما إلى الإساءة أيضا.

طرح ابن المعتز مقياس «القلة والكثرة» في البديع وفي ذهنه أن هذا الفن يتألف من خمسة أبواب كما رأينا، ثم إننا نعتقد أن شيئاً آخر كان في ذهنه لم يفصح عنه وهو أن هذه الأنواع وحدها كانت ترد قليلاً في الشعر الجاهلي بدليل أنه لم يضع فيها التشبيه لأنه يعلم أن التشبيه عند القدامى لا يقل عنه عند المحدثين بل إنه كان أساس الفن في الشعر القديم. وقد دفع هذا قدامة بن جعفر إلى أن يعده من المعاني والأغراض الشعرية. يستوي في ذلك مع المدح والغزل والهجاء[21].

بناء على هذا نستطيع القول: إن ابن المعتز وضع قواعد البديع من خلال اعتقاده بأن الشعر الجاهلي هو الشعر «النموذج» الذي يمكن له أن يظل صالحاً للاحتذاء عبر العصور، ولهذا يمكن لطريقتهم فيه أن تظل قدوة من جاء بعدهم من الشعراء، وإذا حدث أن جاء شاعر بعدهم فخالف هذه الطريقة أو تزيد

فيها شك في عمله وربما في مقدرته أيضا. إن ابن المعتز ـ بالرغم من محاولته إنصاف المحدثين ـ قد أوحى بأقواله السابقة أنه ما زال مرتبطاً بالنظرية العامة للنقد العربي القديم، فقد كان ذلك النقد يرى في الشعر القديم «نموذجاً» للكمال الشعري لأنه نموذج للكمال اللغوي(٢٢).

ومن هنا كان الشاعر القديم عند أكثرهم أنجح في نظم الشعر من الشاعر المحدث، فكان بعضهم يقول، مثلاً: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين ـ أمثال أبي نواس وغيره ـ مثل الريحان يشم يوماً ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً»(٢٣). وقد قاد هذا إلى أن يعد شعر القدامى شعر طبع وشعر المحدثين شعر تكلف. إننا نلحظ هذا في الأقوال التي أصبح النقاد يرددونها منذ القديم؛ فقد جاء في الموازنة أن «الأعرابي لا يقول إلا على قريحته ولا يعتصم إلا بخاطره، ولا يستقي إلا من قلبه، فأما المتأخر الذي يطبع على قوالب ويحذو على أمثله، ويتعلم الشعر تعلما، ويأخذه تلقناً، فمن شأنه أن يتجنب المذموم منه، ولا يتبع من تقدمه إلا فيما استحسن منهم واستجيد لهم.. فإن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه، فإن مجاهدة الطبع وفعالية القريحة مخرجة سهل التاليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل، لأن لكل شيء حداً، إذا تجاوزه المتجاوز سمي مفرطاً، وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه، وأحال إلى الفساد صحته، والى القبح حسنه وبهاءه»(٢٤).

من الواضح أن الآمدي أخذ قول ابن المعتز في الإفراط ومده إلى التكلف والتعمل وإفساد العمل برد حسنه قبحاً، ذلك أن حد القبول في الصنعة، هو طريقة القدامى في كل شيء، ولما جاء المحدثون وتزيدوا فيما ورثوه اتهموا «بقصد الصنعة» ومجاهدة الطبع وفعالية القريحة. لقد مهد هذا لابن رشيق أن يفرق بين مصنوع القدامى، ومصنوع المحدثين حين قال:

«والمصنوع وإن وقع عليه هـذا الاسم (عند القدامى)[٢٥]، فليس متكـلفاً تكلف أشعار المـولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سمـوه صنعة من غيـر قصد ولا تعمل، لكن بطباع القوم عفوا»[٢٦].

فكل ما للأقـدمين يأتي عفو الخـاطر، لكن كل ما للمحـدثين يأتي تكلفاً وتصنعاً، وعلى هذا اتفق قـول ابن رشيق مع قول الآمدي. إن رأي ابن المـعتز السابق الذي لمح تلميحاً إلى اختـلاف ورود البديع في عدد الوسائل بين القديم والجديد، مـده النقاد الذين جـاءوا بعده حتى أدخلوه في باب الطـبع والصنعة، وأصبـحت طريقة القدامى طبعـاً وطريقة المحدثين صنعـة وتكلفاً تماماً كمـا فعل أولئك البلاغـيون الذين كثروا من وسـائل البديع فجعلوها أضـعافاً مضـاعفة لما كانت عليه عند ابن المعتز. ولهذا لا نستغرب إذا ما أصبح البديع عندهم مرادفاً للتكلف والصنعـة كما نجـد عند صاحب العمـدة في حديثه عن بـديع مسلم بن الوليد قـال: «على أن مسلماً أسهل شـعراً من حبـيب، وأقل تكلفاً، وهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفـسه بالصنعة»[٢٧]. لقد أدخل هـذا القول وأمثاله البديع في إطار المفهوم القديم للصنعة الشعرية، فما الأبعاد التي اكتسبها من هذا؟

ـ ٢ ـ

البديع والصنعة:

قد تتـوضح الأبعاد التي اكتـسبها البـديع من مفهـوم الصنعة حين نوضح هذا المفهوم كما عكسته معظـم الكتب النقدية القديمة. لكي نفهم الصنعة جيداً، علينا أن نربطها بعمليـة الإبداع الشعري كما فهمهـا النقد القديم. قد يكون في قول ابن طبـاطبا الآتي تمثيل جـيد لذلك. قال: «فإذا أراد الـشاعر بناء قصـيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يليه إياه من

الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»(٢٨).

مثل هذا القول تكرر عند أكثر من ناقد، فهذا العسكري يقول: «إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك، وتنوّق له كرائم اللفظ»(٢٩)، وهذا ابن رشيق يقول: «وبعضهم - وأطنه ابن وكيع - مثل المعنى بالصورة، واللفظ بالكسوة، فإن لم تقابل الصورة بما يشاكلها، ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها في عين مبصرها»(٣٠).

على الشاعر - بناء على هذا التصور - أن يفكر مرتين: مرة للمعنى حتى يتأتى له على الكيفية التي يريد، ومرة للفظ حتى يتأتى على قدر المعنى فيكون مناسباً له في القيمة والوزن والقافية وما إلى ذلك من حاجات شكلية خاصة بالشعر عندهم. إن هذا يؤكد فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى، تلك الفكرة التي أملت على ابن قتيبة تقسيمها أربعة أقسام: إثنان للموافقة: لفظ جيد ومعنى جيد، ثم معنى سيء ولفظ سيء، واثنان للمخالفة: لفظ جيد ومعنى سيء، ثم معنى جيد ولفظ سيء(٣١).

كان الوضع المثالي عندهم إحداث مشاكلة بين اللفظ والمعنى، لكن بحدود مفهومهم لكل منهما. لقد ركزوا كثيراً على تجويد اللفظ ولم يشترطوا شيئاً من ذلك في المعنى وكان رائدهم في ذلك الجاحظ منذ أن قال قولته المشهورة: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ»(٣٢)، وقد عدوا أبا تمام والبديعيين من أصحاب المعاني. قال ابن المعتز عن أبي تمام: وهو يغوص على المعاني ولا يريد أن يعطل بيتاً من كلام مستغلق»(٣٣). ولقد اعتمد الآمدي على مبدأ التعويل على اللفظ لا على المعنى في موازنته بين طريقة كل من أبي تمام والبحتري فقال: «فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام،

وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص، والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»[٣٤]، ولما كان «أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى»[٣٥] ـ كما يقول ابن رشيق، فإنهم عابوا أصحاب البديع، وعدوا طلبهم المعنى العميق صنعة وتعملاً وتكلفاً. إن هذا يرتبط بمبدأ شعري آخر لديهم هو أن «الفلسفة باب آخر غير الشعر»[٣٦] فهم يقصدون المعنى السهل باللفظ اليسير، أو بكلمة أخرى هم يطلبون المألوف من الألفاظ ولا يريدون لها تغييراً أو تحويلاً، لذلك قال الآمدي: «وليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في موضعها وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله»[٣٧]. ولكي يورد الشاعر المحدث المعنى «باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله» وغير ذلك من شروط، فإن عليه أن يعمل عقله وحواسه في الموازنات والمقايسات، أي عليه أن يقوم بصنعة تعتمد المنطق أساساً في تأليف الكلام الشعري وضم بعضه إلى بعض.

كان الشعراء المحدثون أمام نوعين من الصنعة إذن:

أولهما صنعة تؤدي إلى عمق في المعنى وهي صنعة «أهل المعاني والشعراء وأصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفة الكلام»[٣٨] من شعراء البديع، وقد مر بنا أنها صنعة مرفوضة من أكثر النقاد القدامى لأنها «ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم»[٣٩].

وثانيهما صنعة تصدر عن موازنات منطقية بارعة وتؤدي إلى جمال في اللفظ أو الشكل دون المعنى، ولهذا قال العسكري: «ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الأفهام، وإنما

يدل حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه... على فضل قائله، وفهم منشئه... ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة، والخطيب في الخطبة، والشاعر في القصيدة، يبالغون في تجويدها، ويغالون في ترتيبها ليدلوا على براعتهم وحذقهم بصناعتهم، ولولا كان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدا كثيراً، وأسقطوا على أنفسهم تعباً طويلاً»[٤٠].

وهكذا فإن حاجة الشاعر إلى تأنق لفظة صنعة أخرى غير صنعة البديعيين الذين كانوا يطلبون الغوص على المعنى البعيد، لكن الصنعتين تحتاجان إلى جهد كبير وتعب طويل، وأما المعتمدة منهما فاللفظية أو الشكلية. واضع حجر الأساس في الصنعة الشكلية هو الجاحظ حين قال بالمعاني المطروحة، وبأن «الشعر صناعة»[٤١] أو هكذا فهم قوله على الأقل.

والشأن فيه إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، لقد لاحظ الدكتور إحسان عباس أن وراء تقليل الجاحظ من قيمة المحتوى وتحيزه للشكل أسباباً خاصة به، لكنه لم يكن «يتصور أن نظريته ستصبح في أيدي رجال البيان خطراً على المقاييس البلاغية والنقدية لأنها ستجعل العناية بالشكل شغلهم الشاغل»[٤٢].

حقاً كان الاهتمام بالشكل شغلهم الشاغل بدليل أنهم أكثروا من المقارنة بين صناعة الشعر وصناعة أدوات الزينة المادية كما فعل ابن طباطبا مثلاً حين جعل شأن الشاعر في تأليف الشعر «شأن الصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصباغ ما صبغه على اللون الذي عهد عليه قبل التبس في الموضوع، وفي المصبوغ على رأيهما»[٤٣].

لقد بدأ ابن طباطبا بداية طيبة حين قال بأن الصائغ يذيب الذهب والفضة

المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كان عليه، ففي هذا القول اعتراف بالإبداع الشخصي الذي قد يتجه صاحبه بفنه اتجاهاً مغايراً لما هو قائم، وذلك عن طريق تحقيق الذات الصانعة في تخيرها للأشكال التي توجدها والتي يتوقع أن تكون على نمط خاص، لكنه تراجع حين فرض على الصانع أن يكون الشكل الذي يخرجه هو «الهيئة التي عهد عليها». فللإبداع عنده حدود هي الأشكال النموذجية المعهودة والمألوفة، والشاعر الذي يريد لشعره النجاح، عليه أن يجهد نفسه حتى يظل عمله في إطار هذه الأشكال، إن هذا يعني ببساطة نزع الحرية الفردية في الإبداع وربط تلك الحرية بقوالب ارتضاها الآخرون، وهو يعني، من جانب آخر، ربط الملكة الشعرية بالمنطق العقلي الذي يشغل بقياس ما يأتي على ما هو موجود، أو تحوير الشكل عما يريده الشاعر إلى ما يريده الآخرون.

لقد أدرك ابن طباطبا نفسه هذه الحقيقة حين ربط الإبداع الشعري بالعقل فقال «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبأن الخلل فيما ينظمه. . . وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبح، ووضع الأشياء مواضعها»(٤٤)، فالعملية الشعرية إذن تعتمد على «كمال العقل» ليقوم ـ ضمن ما يقوم به ـ على «وضع الأشياء مواضعها» التي عرفت بها، لذا لا يجوز التغيير أو التبديل، فكل شيء مرسوم وعلى الشاعر التقيد به، لقد لاحظ الدكتور شكري عياد اتجاه العرب بالشعر ناحية المنطق «حين عدوه صناعة ترمي إلى اكتساب تسليم الغير بما تقول»(٤٥). ولا يستطيع الشاعر اكتساب الآخرين بما يقول ـ حسب رأي ابن طباطبا ـ إلا بوضع الأشياء مواضعها، وقبله قال الآمدي: «بورود المعنى في اللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله»، لقد حمد الدكتور جابر عصفور لابن طباطبا بعضاً من الآراء النقدية كتركيزه على مبدأ الوحدة، وقيام هذا التركيز

على تصورات وثيقة الصلة بمبدأ إجمالي أصيل هو التناسب بين العناصر، ولكنه أدرك أن العقبة الكبرى في هذا المبدأ ـ على ما يفهمه ابن طباطبا ـ هي الإلحاح على التناسب المنطقي بين العناصر الثابتة(٤٦). وبناء على هذا فإن كل العلاقات التي على الشاعر أن يقيمها بين الألفاظ، إنما هي علاقات خارجية بين الأشياء تعتمد على الذكاء وقدرة التمييز أكثر مما تعتمد على التفاعل والتشابك. ومن هنا لا نستغرب اذا ما سمعنا الباقلاني يقول بإمكانية تعلم الشعر لأنه ـ حسب اعتقاده ـ فن يمكن اكتسابه بالذكاء «فإذا عرف الإنسان طريقه صح منه التعمل له، وأمكنه نظمه»(٤٧).

لقد طلب هؤلاء النقاد الصنعة الشكلية في الشعر ـ كما وضحنا ـ ولكنهم قيدوا هذه الصنعة بطريقة العرب القدامى في القول، ولهذا عدوا الإسراف في وسائل البديع إفراطاً وتكلفاً بالرغم من أنها وسائل زينة، ذلك لأن «العرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق، أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض»(٤٨).

إن هذا القول يعيد إلينا الحدود التي وضحها ابن المعتز للبديع المقبول، وهي حدود استعماله في الشعر الجاهلي، اذ كان الشاعر يقول منه البيت والبيتين في القصيدة كما قال. بناء علي ما تقدم تعد وسائل البديع، كما جاءت عند المحدثين، خارجة عن حدود الشعر المعترف به، وهي مجرد زخرف زائد قد يضر بالشعر أكثر مما يفيده.

لقد وجد نفر من النقاد ـ قديماً وحديثاً ـ لا يرى هذا الرأي في البديع أو الصنعة الشعرية المرتبطة به. فقديماً عد الجاحظ البديع سمة العربية الممتازة وذلك حين جعله «مقصوراً على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة،

وأربت على كل لسان»[٤٩]. وحديثاً عبر شوقي ضيف عن مخالفته لنظرية النقد القديم في الصنعة فقال: «ونظرت في النقد العربي القديم، فإذا النقاد يقسمون الشعراء قسمين كبيرين: قسماً سموه أصحاب الطبع، وقسماً سموه أصحاب الصنعة. أما الأولون فهم الذين يسيرون وفق عمود الشعر الموروث، فلا ينمقون، ولا يتأنقون، ولا يتكلفون ولا يغربون، وأما الأخيرون فهم الذين كانوا ينحرفون عن هذا العمود إلى التنميق، والتأنق أو الإغراب، ورأيت أن هذا التقسيم لا يقوم على أساس صحيح. إن كل شعر متأثر بجهد حاضر وموروث، ومن أجل ذلك كان النقاد في الأمم الغربية يقرنون الشعر إلى النحت والتصوير والرقص والموسيقى فمثله مثل هذه الأعمال الفنية يقوم على جهد وكدح»[٥٠]، وهو يلتقي في هذا مع الدكتور محمد مصطفى هدارة إذ يقول: «والصنعة الشعرية لا تعني تكلف الشاعر وتصنعه، ومحاولته جاهداً زخرفة مادة الشعر الخام بألوان وأشكال حيثما اتفق، فالتصوير والتخيل اللذان يضفيهما الشاعر على مادة الشعر ليسا شيئاً منفصلاً عن تلك المادة نفسها»[٥١].

توجهنا هذه الأقوال وما يماثلها إلى ثلاثة أمور مهمة:

أولها: أن هناك إمكانية للشك في نظرة النقد القديم إلى الصنعة الشعرية والنتائج التي بنيت عليها خصوصاً مسألة البديع.

وثانيهما: أن الشعر الجاهلي والشعر المحدث واحد في حاجة كل منهما إلى الجهد، لأن الجهد سمة الفن بشكل عام والشعر منه بشكل خاص.

وثالثهما: أن بالإمكان التفتيش عن مفهوم آخر للشعر يمكن أن نعتمد عليه في تبيان الأسس الفنية التي قامت عليها حركة البديع حتى لو كان ذلك عند «الأمم الغربية»، لأن الأساس الذي تقوم عليه عملية الإبداع الفني بما فيه الشعر، هو نشاط إنساني داخلي له علاقة بالتركيب العقلي والنفسي للإنسان أينما وجد، وأما الاختلاف بين شعر وشعر فهو اختلاف آت من طبيعة التباين

بين البشر من جهة، وخصائص اللغات وما تحمله من موروث خاص بكل منها من جهة أخرى. وعلى هذا يتفق الشعر العربي مع غيره في الأساس الإنساني الذي يكون كلاً منهما، ويختلف معه في الشكل اللغوي.

هل يمكن لنا ـ بناء على هذا ـ أن نتجاوز المصطلح البلاغي الذي «انزلق» إليه ابن المعتز، فربط ـ واعياً أو غير واع ـ البديع بالصنعة الشكلية، لنعود إلى فكرة أن البديع أسلوب جديد طريف في تركيب الشعر عامة لا في وسائل معينة منه؟ وهل يمكن لنا أن نتجاوز كذلك الصنعة التي تهتم برونق اللفظ وجمال السبك لنعود إلى الصنعة البديعية التي قالوا إنها تؤدي إلى الغوص على المعنى العميق؟ ثم هل يمكن لتجاوزاتنا هذه أن تؤدي إلى تغيير زاوية الرؤية وأن تقودنا بالتالي إلى إمكانية إدراك فلسفة البديع بشكل آخر يختلف عن إدراك النقد القديم له؟ أعتقد أن كل هذا ممكن اذا ما ربطنا البديع بالخيال كما بسطه النقد الحديث.

ـ ٣ ـ

البديع والخيال:

إن تغيير زاوية الرؤية يفرض علينا أن نعي بأن لجوء نفر من الشعراء إلى إطالة النظر في الشعر أو تحكيك هذا الشعر أو الاستغراق في صنعته كما كان زهير وأبو تمام يفعلان لا يعني ـ مطلقاً ـ اتهامنا للقدرة على الشعر أو امتلاكه، وإنما قد يعني العكس تماماً. لماذا لا نتصور أن هؤلاء الشعراء ينطلقون من الإحساس بخطر مسؤوليتهم، لذلك يصبرون على الشعر حتى يخرج حاملاً رؤاهم ومواقفهم في أكمل حال، وأوفى صورة. لقد فصل الناقد جورج مور بين الشعراء الصانعين ومتهميهم بقول أراه يحمل عدلاً كبيراً قال: «إن كانت الصنعة غرضاً في نفسها فإنها لا قيمة لها، وهناك كثيرون يعلنون احتقارهم

للرجل الذي يقضي شهراً في صياغة فقرة لأنهم عاجزون عن مثل صبره، وأمثال هؤلاء النقاد يقولون: إن الصنعة المحكمة غرور وتنقيح فهم يصيحون: هل يحسب زيد من الناس أنه قد بلغ من خطر الشأن أن تختار كلمة من كلماته كما لو كان مصير العالم متوقفاً عليها؟ وهناك جواب سهل على ذلك: إن الصناعة المحكمة عمل من أعمال المتواضعين لا من أعمال المتكبرين، فالرجل المتكبر الغارق في أمور الدنيا يركن إلى نفسه، يؤمن بحكمته، ويستسلم لذكائه. فهو يخط ما يتفق أن يكون في رأسه كما يرتجل خطيب الشارع من فوق برميله، أما الفنان فهو يعلم أنه ليس بنفسه شيئاً، إنما هو أداة، وهو يشعر أنه أداة وواجبه إتقان أداته»[٥٢].

وضح لنا الناقد أموراً على قدر كبير من الأهمية: فقد فرق بين الصنعة لذاتها، والصنعة للفن، أو الصنعة الخارجية، والصنعة الداخلية. وبين أن الصنعة الفنية صنعة مسؤولة يحكمها التواضع والشعور بخطر الكلمة التي يتعامل بها صاحبها، لذا فهو يحرص أن تخرج متقنة. ووضح بالمقابل أن المترفع عن الصنعة هو المغرور الذي يظن أنه قادر بالارتجال على خدمة الكلمة، لكنه ـ في الواقع ـ لا يقول إلا ما يخطر له، وهيهات أن يكون هذا هو العمق المطلوب.

من الواضح جداً أن هذا الناقد الغربي يناقش مفهوم الصنعة كما لو كان ناقداً عربياً يريد أن يحكم بين المتخاصمين على مفهومها. وتقف آراؤه ـ كما لا يخفى ـ إلى جانب أصحاب البديع وأنصارهم ممن كانوا لا يركنون إلى الارتجال، وإنما يعتمدون إطالة النظر والتنقيب عن الأشكال المثيرة القادرة على تجسيد مواقفهم وأفكارهم. لقد كانوا يصارعون الألفاظ ويبدعون الطريف والجميل. والمصارعة العاتية للألفاظ حالة من الحالات المعقدة التي تعتري الشاعر في أثناء تأليفه عناصر شعره. لقد حاول رتيشاردز أن يدرس هذه الحالة

من خلال تصوره للجهاز النفسي الداخلي لحظة بدء الشاعر نظم شعره إلى انتهائه منه فقال: «لنفرض أننا نحمل بدلاً من بوصلة واحدة جهازاً خاصاً يشمل عدداً كبيراً من الإبر الممغنطة موضوعة في نسق معين، البعض قصير والبعض طويل، تتذبذب بحيث تؤثر كل منها في الأخرى، بينما البعض يتذبذب بلا قيد. إننا لو تخيلنا ذلك الجهاز لوجدنا أن الاضطرابات التي تحدث فيه ستكون، لا شك، شديدة التعقيد، غير أننا نجد أن الجهاز لا يلبث أن تسكن فيه جميع الإبر بمجرد أن تضعه في موقف ما وضعاً نهائياً، ولكن أقل حركة كفيلة بأن تطلق جميع الإبر لتعمل دائبة على أن تستعيد سكونها وتوازنها من جديد[٥٣]. ولا يكون ذلك إلا «حينما تتعدل هذه الدوافع نتيجة لتأثر بعضها في بعض مكونة كلاً متماسكاً»[٥٤].

هناك حالات ثلاث تطرأ على الشاعر في أثناء عملية النظم:

الأولى: مرحلة السكون التي يكون فيها الشاعر إنساناً عادياً تختزن الدوافع داخله دون أن تخرج أو تحاول الخروج.

والثانية: مرحلة الإثارة التي تنجم عن تجمع الدوافع الكثيرة المختلفة التي تثور في داخله دفعة واحدة تريد أن تخرج بشكل ما، وهو، لا بد، يصارعها بقوة فكره وخصوصية انفعاله حتى يخرج منها ما يستوجب الخروج في شكل موضوعي يركن إليه، ويسكن ما يجب أن يسكن حتى يخرج في لحظة أخرى أكثر ملاءمة له.

والثالثة: العودة إلى حالة السكون الأولى بعد أن يطمئن الشاعر إلى أنه استخدم من الأشكال ما يفي بحاجة دوافعه، ولا تتأتى له هذه الحالة إلا بعد أن تصل القصيدة إلى وضع ترتضيه نفسه، ويقتنع به فكره. لعل أعقد ما في رحلة الإبداع الشعري عبر المراحل الثلاث هو الجمع بين تجربتين متباعدتين: إحداهما ترتد إلى الماضي وأداتها الذاكرة، وثانيتهما إلى الحاضر وأداتها العيان،

ثم مزجهما أو توحيدهما معاً في قصيدة واحدة منسجمة، وكما قيل فإن «حركة الشاعر في عملية الإبداع مدفوعة أساساً نحو تنظيم هذا المشهد الجديد، أو هذه التجربة التي هي نتاج التقاء تجربتين داخل الإطار الشعري الذي يحمله[٥٥]. إن المصادر التي درست عملية الإبداع لتؤكد أن تنظيم هذه العملية المعقدة يتم والشاعر في حالة بين الوعي واللاوعي تشبه حالة «حلم اليقظة»[٥٦] كما قال بيرت. تجميع التجارب المتباعدة هذه، والتأليف بين الدوافع المتباينة والعناصر المختلفة داخل الشاعر ثم تنظيمها تنظيماً خاصاً وفريداً كان وراء تفكير كوليردج ـ الشاعر الانجليزي الرومانتكي ـ بقوة الخيال الإبداعي.

والخيال عند كوليردج نوعان: الخيال الأولي الذي يعده «الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني، والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في «الانا» اللامتناهي. والخيال الثانوي الذي يعده «صدى للأول، يوجد مع الإرادة الوجدانية. إنه يحلل، وينشر، ويجزىء لكي يخلق من جديد»[٥٧]. لقد رأى معظم النقاد الذين جاءوا بعده في أفكاره حول الخيال فتحاً جديداً لمستغلقات عملية الإبداع فقال أحدهم: أصبحت أفكاره أفكاراً تقود أكثر القوانين النقدية للأجيال اللاحقة إن لم تكن قائدة لها كلها»[٥٨]. وقال آخر: «من الصعب أن نضيف إلى قوله شيئاً اللهم إلا من باب التفسير»[٥٩].

واتفق معظم مفسري النظرية على أنه افترض وجود قوتين داخل الشاعر أو الفنان: قوة الوهم (Fancy) (وهي الخيال الأولي) التي تجمع عناصر التجربة على مبدأ التداعي أو الترابط، وقوة الخيال (Immagination) (وهي الخيال الثانوي) التي تخلق الفن والشعر عن طريق تفتيت هذا الركام وتجميعه من جديد في علاقات منظمة رغم ما يكون فيها من أحوال متباينة أو متنافرة. فالوهم أو التصور كما قال بريت «عملية ترابط، والخيال عملية خلق»[٦٠].

إن أهم عمل للخيال المبدع ـ كما وضح ـ هو تجميع العناصر مهما كانت متضاربة أو متضادة وتوحيدها على أساس الانسجام التام بينها. وهذا عمل ينجزه جهد كبير تبذله قوى خفية داخل الشاعر. من هنا وصف ديتش الخيال الثانوي عند كوليردج بأنه «القوة التركيبية التي تجعل جميع الملكات تعمل في آن واحد، فتقوم كل منها بدورها المناسب لتنتج مجموعاً مركباً من الإدراك»[٦١]. ولقد وضح كوليردج في مكان آخر أن عمل الخيال في رد الكثرة أو التنوع إلى الوحدة يتم بمساعدة شعور طاغ مسيطر فقال: «ولكن الإحساس بالمتعة الموسيقية، مع القدرة على إبرازها، هي هبة الخيال. وهذا مع القدرة على رد الكثرة إلى الوحدة في التأثير، وتكييف سلسلة من الأفكار مسيطرة أو شعور طاغ يمكن اكتسابه، وتحسينه، ولكنه لا يمكن أن يتعلم»[٦٢]. إن عمل الخيال بكل ما فيه وما يقوم معه من قوى يرتد إلى داخل الشاعر، ولا يعتمد على قوى هامشية لا يمكن لها أن توجد عملاً ذا قيمة فنية. ومن هنا أردف قوله السابق بقول جامع هو «الشاعر يولد ولا يصنع»[٦٣].

وإذا انعطفنا إلى رؤية البديع الشعري من خلال مفهوم الخيال كما عرضناه نقول: إن الخيال هو القوة التي كانت وراء إيجاد الشعر عند أصحاب البديع وغيرهم، ولما كان الجهد الناتج من المعالجة الداخلية للعناصر مصاحباً للخيال في عملية الإبداع فإن لكل شاعر نصيباً منه، سواء أكان من أصحاب البديع أم لم يكن، وسواء أكان في العصر الجاهلي أم في العصر العباسي.

فالشاعر العربي، كأي شاعر في العالم، كانت قواه الداخلية التي تؤلف الخيال المبدع تقوم بعملية تجميع عناصر الإدراك، وتنظيمها في شكل شعري (قصيدة) يرمز إلى ما كان يعاني منه هذا الشاعر أو يوحي به، لكن وجود الخيال عند الشعراء جميعاً لا ينفي اختلاف تجارب هؤلاء الشعراء وطبائع أخيلتهم وكذلك الأشكال التي ينتجونها. مثل هذا الاختلاف يأتي عادة من

اختلاف طبائع البشر أولاً، ومن اختلاف مشاعرهم أو انفعالاتهم أو مواقفهم ثانياً، وكذلك من اختلاف معارفهم وتجاربهم ثالثاً. وبناء على هذا فإن اختلاف شعراء البديع عن غيرهم من الشعراء المعاصرين لهم إنما هو اختلاف في عمق التجارب ودرجة الخيال، أما اختلافهم في العصر العباسي عن شعراء العصر الجاهلي بمن فيهم الذين يمكن أن نسميهم أصحاب البديع هناك، فهو، إلى جانب ما ذكر، اختلاف في درجة التطور في الخيال الشعري، لأن الخيال الشعري في العصر الجاهلي كان يحوي مدركات ومعارف أقل بكثير من مدركات الخيال الشعري ومعارفه في العصر العباسي. قد ينعكس هذا على الوسائل الشعرية نفسها، فلو أخذنا نسبة التشبيه إلى الاستعارة في كل من العصرين من واقع الفهم بأن التشبيه سمة البساطة، والاستعارة سمة التعقيد فماذا نجد؟

كنت في دراسة سابقة(٦٤) حاولت رصد مثل هذه النسبة عند بعض الشعراء ابتداء من امرىء القيس وانتهاء بأبي تمام فتبين لي النسب التالية:

الشاعر	التشبيه	إلى	الاستعارة
امرؤ القيس	٢ر٥	:	١
الفرزدق	١	:	١
مسلم بن الوليد	١	:	٣
أبو تمام	١	:	٦

من الواضح ـ اعتماداً على هذه الإحصائية البسيطة ـ أن الخيال الشعري- وإليه يرتد التشبيه والاستعارة ـ كان يتطور عبر العصور الأدبية من البساطة إلى التعقيد، وهو في الوقت نفسه يختلف من شاعر لشاعر داخل العصر الواحد

كالاختلاف بين مسلم بن الوليد (١ : ٣) وأبي تمام (١ : ٦) يؤيد هذا ما توصلت إليه في دراسة أخرى[٦٥]، من أن نسبة التشبيه إلى الاستعارة عند زهير بن أبي سلمى هي (٥ر١ : ١). فإذا قُرنت هذه النسبة إلى مكان كانت عليه عند امرىء القيس (٥ر٢ : ١) تبين لنا تطور الخيال عند زهير عنه عند امرىء القيس، من اللافت للنظر أن النسبة في العصر العباسي عند مسلم وأبي تمام انقلبت انقلاباً كبيراً نحو تغلبت الاستعارة على التشبيه أي نحو التعقيد الشديد. إن هذا منطقي اذا ما عرفنا أن الشعر في العصر كان يتشكل وسط جو غني بكل ما يملأ العقول والمشاعر: فالتراث الشعري القديم الهائل أصبح ملك يمين الشعراء بعد أن دون، وكذلك الأمم وأفكارها وحضاراتها أصبحت تملأ الكتب وساحات المساجد وحلقات المتكلمين بعد أن ترجمت[٦٦]. إن هذا كان زاد الشعراء الذين تزاحموا عليه ليزاوجوا بين الثقافات الموروثة، والثقافات الجديدة الوافدة، ويخرجوا ـ أو على الأقل يخرج كثير منهم كأصحاب البديع خاصة ـ شعراً ذا طعم جديد غريب. ومن هنا قال بعض الباحثين عن أبي تمام «كان أبو تمام يعتمد في شعره على الغموض وإن تغشاه سحب زاهية من الفلسفة والثقافة. وإن الإنسان ليشعر شعوراً واضحاً في أثناء قراءة ديوانه بأن الحواجز التي كانت تفصل بين الشعر العربي من جهة، وبين الثقافة والفلسفة من جهة أخرى قد رفعت[٦٧]، ونسب بعض آخر ميزة مذهب أبي تمام إلى «أنه مزيج من خصائص شعر القدامى، مع قدر غير قليل من ميزات شعر المحدثين»[٦٨]. ولعل مما يؤيد هذا ما قاله أعرابي حين سماعه قصيدة أبي تمام «طلل الجميع لقد عفوت حميداً» قال: إن في هذه القصيدة أشياء أفهمها، وأشياء لا أفهمها، فإما أن يكون قائلها أشعر من جميع الناس، وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه[٦٩]. قد يكون قول الأعرابي هذا يوضح عنصر الدهشة الذي كونه الجمع بين القديم والحديث، فهو يعبر عن النغمة القديمة التي ألفها ـ وفي شعر أبي تمام قدر منها ـ وعن الجديد الذي لم يألفه. لقد اعتاد أن يسمع الأولى أما

الثانية فغير مألوفة له. وحين لم يستطع أن يجزم بحكم حول شاعرية أبي تمام، كان ـ في الواقع ـ يعبر عن الدهشة للذي يسمع والذي لا يستطيع أن يعطي فيه رأياً. فهو ـ مع أنه أعرابي لم يتعود الذوق الجديد ـ لم ينفر مما سمع، وإنما تقبله بدهشة كبرى طارحاً مسألة الحكم في الشاعرية جانباً. ونستطيع القول ـ بعد هذا ـ بأن الوحدة بين القديم والجديد سمة من سمات البديعيين الذين أثبتوا عدم انفصالهم الروحي عن واقعهم وعن موروثهم في آن واحد.

ـ ٤ ـ

البديع علاقات:

كان أبو تمام والبديعيون في أثناء توحيدهم القديم والجديد في ربقة واحدة يحققون ما سماه كوليرزج «لغز العالم»(٧٠). إن اتحاد القديم والجديد في الواقع مظهر لاتحاد أكبر مغزى هو اتحاد الأضداد المتنافرة، وخالق مصالحة نافعة فيما بينها. ولما كان مثل هذه المصالحة أمراً غير عادي فإن عمل الخيال المبدع يتميز بتحقيقه، حتى بات هذا التحقيق هو الوظيفة التي جاء الخيال ينجزها. والواقع أن هذا العمل الخلاق للخيال هو الصنعة الجوهرية للفن عامة والشعر منه بشكل خاص، إذا ما فهمنا الصنعة على أنها تنظيم داخلي دقيق للمتقاربات والمتباعدات والمتنافرات، وأنها تحتاج جهداً كبيراً، وفكراً عميقاً، وانفعالاً عالياً، لهذا استحق كرليدج أن ينعت بأنه «أقرب الناس إلى إدراك الصنعة الجوهرية التي تميز التجربة الشعرية، كما تميز جميع التجارب القيمة»(٧١). والتجربة القيمة إنما هي تجربة حية يعرضها الشاعر بتشكيل خيالي خاص أو جديد صادر عن انفعال عنده، ومؤد إلى تعاطف عند الآخرين. هناك نقطتان أساسيتان كان كوليردج مشغولاً بتحقيقهما: أولاهما القدرة على إثارة تعاطف القارىء، وثانيهما القدرة على إبراز الجدة عن طريق ألوان الخيال

المكيفة[٧٢]. ومن هنا قال بورا: من خلال المشاعر والخيال يستطيع الشاعر أن يخلق التأثير الذي لا يستطيعه، ولا يمكن أن يستطيعه العلم[٧٣].

نعود من هذه النقطة إلى ما كنا تركناه في البداية من حديث حول معنى «البديع» عندما أطلقه مسلم أو غيره، وقبل أن ينزلق به الدارسون إلى أشكال الصنعة الشكلية أو الزينة المادية، فقد كان يعني آنذاك «طريق التجديد» أو «الطرافة» التي احتاجها الناس في عصرهم العباسي الجديد، والتي - كما أقول- ربما احتاجها العصر الجاهلي نفسه في مرحلة من مراحله، فقد سمعنا امرأ القيس يقول في بعض أبياته ما يشعر أنه يكرر أقوال سابقيه:

عوجا على الطلل المُحيل لعلّنا   نبكي الديار كما بكى ابن حذام[٧٤]

وقد اشتكى عنترة من أن الشعراء قبله أتوا على كل المعاني لذلك قال:

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم[٧٥]

ولهذا عد ابن رشيق عنترة «محدثاً»[٧٦] أو مجدداً بلغتنا اليوم. إن هذا يعني أن الحاجة إلى التغيير هنا وهناك هي التي سرت في الشعراء فأنتجت عن طريق مشاعرهم وأخيلتهم أدباً، فيه من الطرافة والجدة ما يشفي العليل.

والجديد لا يعني، بالضرورة، تغيير القديم أو رفضه، وإنما هو في الواقع إعادة التشكيل على نحو خاص. وهنا نعود، ضرورة، إلى المعنى اللغوي للبديع لأنه هو الوحيد الذي كان أمام مطلقيه على اتجاههم في العصر العباسي، ذلك أن صورته الاصطلاحية لم تكن قد تبلرت بعد. جاء في تفسير كلمة «البديع» ما نصه: «البديع حبل ابتدىء فتله، ولم يكن حبلا، فنكث ثم غزل، ثم أعيد فتله»[٧٧] فلو حللنا هذه العبارة وحولناها إلى جو الشعر لالتقينا مع فهم كوليردج للخيال.

فالخيال ـ كما مر بنا ـ هو القوة التي تفكك المواد وتنشرها وتجزئها لتعيد

تركيبها من جديد. والحبل ـ كما في تعريف البديع ـ نكث أي فكك، ثم ركب وأعيد نسجه من جديد حتى غدا ذا شكل جديد أو بديع. هكذا كان أصحاب البديع في بديعهم الشعري: إنهم لم يغيروا ألفاظاً بألفاظ، ولكنهم أعادوا تشكيل القديم بتغيير العلاقات المألوفة بين الألفاظ إلى علاقات جديدة غير مألوفة، وإذا عدنا إلى السبب الذي اتهموا فيه بالخروج على عمود الشعر وجدناه في العلاقات الجديدة التي استحدثوها فباعدت بينهم وبين العلاقات التي كان يتبناها عمود الشعر.

قال المرزوقي في وصف عمود الشعر: «إن العرب كانوا يحاولون شرف المعنى وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للمعنى حتى لا تنافر بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر»[٧٨].

يهمنا من هذا النص ثلاثة «أسباب» على حد تسمية المرزوقي ـ لارتباطها المباشر بعمل الخيال وهي:

أولاً: الإصابة في الوصف.

ثانياً: المقاربة في التشبيه.

ثالثاً: مناسبة المستعار منه للمستعار له.

فالعلاقات في هذه «الأسباب» الثلاثة تستند ـ كما رآها عمود الشعر ـ إلى قوى عقلية ذهنية أولاً، والى الارتباط بالواقع الحقيقي المباشر ثانياً. أما استنادها إلى القوى العقلية فمن خلال المعايير التي جعلها المرزوقي ضوابط على إحكامها وإتقانها. فعيار الإصابة في الوصف «الذكاء وحسن التمييز»، وعيار

المقاربة في التشبيه» الفطنة وحسن التقدير، «وعيار الاستعارة» الذهن والفطنة»[٧٩]. فالذهن والفطنة والذكاء قوى نصف فيها من يتعاملون بالعلم أكثر مما ننعت بها من يبتدعون الفن. وإذا أضفنا إليها حسن التقدير، وحسن التمييز ثبت لنا أن هذه القوى عقلية تلاحظ العلاقات الخارجية بين الأشياء لتمييزها وللحكم على إتقانها. وأما ارتباطها بالواقع المباشر فمن خلال أوصافهم لطبيعة بناء كل من التشبيه والاستعارة. فقد قال المبرد ـ وهو من الذين اهتموا بالتشبيه كثيراً ـ مفضلاً الشعر المصيب: «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة»[٨٠] وقد رأى ابن أبي عون أن التشبيه المصيب صعب على الشاعر، لأنه يتأتى فقط «لمن تأمله، ولطف حسه، وميز بين الأشياء بلطف فكره، ذلك لأن الشاعر فيه يتعمد إصابة الحقيقة[٨١] وأما الاستعارة فقد وصف الآمدي طريقة العرب فيها حين كان يعلق على بيت لأبي تمام في وصف الفرس:

وكأن فارسه يصرف إذ بدا　　　في متنه ابناً للصباح الأبلقِ

فقال: «وأشباه هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته كثيراً، فجعل ـ كما ترى مع غثاثة هذه الألفاظ ـ للدهر أخدعاً، ويداً تقطع من الزند والفرس كأنه ابن للصباح الأبلق، وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة، والغثاثة، والبعد من الصواب. وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه، أو يشبه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه نحو قول امرىء القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه　　　وأردف اعجازاً وناء بكلكل

وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة[٨٢].

فالعبارتان: «البعد عن الصواب»، و «أقرب الاستعارات من الحقيقة» يربطان الاستعارة إلى الحقيقة واقعاً، وإلى الصواب عقلاً، كما ربطت عبارات سابقة التشبيه إلى ذلك.

بناء على هذا تغدو العلاقات، التي ينعقد بها النسب بين الألفاظ أو العناصر المترابطة داخل النص الشعري، علاقات خارجية تعتمد على التناسب المنطقي الذي وجدناه سابقاً أساس النظرة العربية إلى الشعر بشكل عام.

أما العلاقات بين أشياء الفن الشعري، إذا ما نظر إليها من خلال مفهوم الخيال، فعلاقات روحية داخلية، ذلك لأن قوة الخيال الحقيقية هي إحداث تغيير روحي في الإنسان(٨٣).

لقد اهتم كوليردج بالجانب الروحي في الخيال فجعل من الروح القوة التي تصهر الأشياء وتحولها، بل جعلها الخيال نفسه، وذلك حين نظر إلى الشاعر في كماله المثالي على أنه هو الذي يدفع روح الإنسان من كل أطرافها إلى النشاط، وأنه هو الذي يشيع الوحدة التي تصهر الكل بوساطة القوة التي أطلق عليها بشكل جامع مانع «الخيال»(٨٤).

ولعل عبقرية الخيال تتجلى ـ كما قلنا ـ في صهره المتناقضات، وإعادة تجميعها على أساس إيجاد رابطة روحية تؤلف بينها في نظام جليل الانسجام. من هنا وصف ديتش قوة الخيال ـ حسب مفهوم كوليردج له ـ بأنها القوة التي «تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التآليف بين الصفات المتضادة أو المتضاربة. فهي توفق بين المؤتلف والمختلف، والعام والمحسوس، والفكرة والصورة، والفرد والنموذج، والطريف والتليد، وتجمع حالة من الانفعال غير عادية إلى درجة من النظام عالية»(٨٥). إن هذا يعني أن الشعر قائم على العلاقات الخفية بين الصور المتزاوجة تزاوج نسب، أو اختلاف، أو تضاد. قد يكون من السهل إحداث انسجام بين المتقاربات وربما بين المتباعدات ايضا، لكن

الصعب هو تصـور انسجام بين المتنافـرات. من هنا يدهشنا الشعـر الذي يحوي هذا الانسجـام. لقد قدر عبـدالقاهر الجرجاني هذه العـبقرية الشعـرية حين قال: «وإنها لصنعة تستدعي جـودة القريحة والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب»(٨٦).

إن الوضع غريب، لذلك يثير الدهشة في نفوس مـتلقيه وعقولهم. وكان الجـاحظ قـد وعى ما للغـرابة من وقع طريـف حين قال: «إن الشيء مـن غيـر معـدنه أغـرب، وكلما كـان أغرب كـان أبعد في الوهم، وكلمـا كان أبعـد في الوهم كـان أطرف، وكلما كـان أطرف كان أعـجب، وكلما كـان أعجب كـان أبـدع»(٨٧). ولا تبعد كلمة «أبدع» التي انتهت إليها عبارة الجاحظ عن «البديع» الذي نتحـدث عنه في البحث، لذا يمكن لنا ـ اعتمـاداً على هذا ـ إن نقول بأن «البديع» يثـير فـيما يثـير وضع التمـاثل في اللاتماثل(٨٨). أو الانســجـام بين الأضداد المتنافرة. وعلى هذا تسـقط مسـألة التناسب المنطقي التي عـومل على أساسها، ويغدو الجمال الذي يحققه جمالاً عـسيراً يحتاج تأملاً عميقاً لا جمالاً سـهـلاً يصل المعنى به إلى عـقلك قـبل أن تصل الكلمـات إلى أذنك. وتغـدو القصيدة به مـتعددة العناصر ما دامت تحوي عناصـر متوافقة ومختلفـة ومتضادة في آن واحد، وهـي بالتواشج والتناغم ترينا «العـالم في وقت ما» وقـد تشكل على نحو خاص، أو تعطينا نوعـاً خاصاً من الحياة، والحياة التي يرفعـها الشعر والفن بشكل عام حـياة مثـالية جمـيلة قد يثيـرها في خيال الشـاعر فساد الحـياة الحقـيقـية، أو الواقعـية، أو الفـوضى القائمـة فيـها حسب رأيه. من هـنا تغدو العلاقات داخلها خاصة لا تتم خارجهـا، ومن هنا ايضا تتحول الأشياء داخلها تحولات كبرى عـما ألفت عليه أو تنقلب انقلاباً كبيراً. فـالكلمة المفردة تصبح، بتزا منها مع غيرها داخل القصيدة، عالماً من العلاقات الصورية المتشابكة(٨٩).

وبذلك يتحول الحس المباشر إلى خـيال غني «يترجم الانفعال الفطري في

مستوى النفس إلى انفعال في مستوى الفكر»[٩٠] وبناء على هذا تصبح القصيدة الناجحة عالماً خاصاً لا يقاس بما تقاس به الأمور العادية، حتى وسائل الزينة والزخرف فيها لا يمكن أن نتعامل معها على أساس أنها خارج حدود الشعر، وإنما على أساس أنها جزء فاعل يأخذ من الكل ويعطيه. فالزخارف في الفن «صور تلقائية من صور التعبير»[٩١] تدخل النص الشعري فتسنده وتسند نفسها به حتى تبنى الحياة فيه ببناء الخيال الصادرة عنه. وعلى هذا تغدو أجزاء القصيدة، أو «الوثبات»[٩٢] فيها، كما سماها الدكتور مصطفى سويف ذات استقلال خاص، ولكنها تشارك في صنع الكل المتحد، مهما كان هذا الكل متعدداً، بل ربما كان التعدد مطلوباً لغنى التجربة المتحركة داخل النص. إننا - على أية حال - «نتطلع إلى الكل ونحن نناقش أجزاء العمل»[٩٣]. والجزء يأخذ حياته من سياقه، «فليست هناك صورة حية دون أن يكون السياق قد أعطاها هذه الحياة»[٩٤].

إن هذا كله يدفعنا ألا نفكر بعزل الألفاظ عن سياقها للنظر فيها - مفردة - ونحكم على صلاحيتها للشعر، أو عدم صلاحيتها له. ويحفزنا، مقابل ذلك، أن نفكر بالعلاقات الخفية، أو الروحية الداخلية التي تثير الكلمة لتلائمها بعلاقات أخرى تثيرها كلمة أخرى، وهكذا حتى نضع أيدينا على كل العلاقات المتشابكة داخل العمل. بهذا وحده نقترب من أن نرى القصيدة في مبناها ومغزاها، أو ، بكلمة أخرى، نرى العالم كيف بنى فيها لحظة نظمها.

- ٥ -

البديع تجربة متكاملة

إذا كان الخيال هو الملكة الخاصة بتشكيل النص الشعري عامة، فإن البديع نمط خاص من أنماط هذا التشكيل يمتاز بالغرابة، والجدة، والإثارة، أو

الدهشة. ويتوصل إلى ذلك بطريقة خاصة في التركيب، أو بتزاوج الصور على نحو فريد يعتمد على خلق علاقات روحية ترينا الانسجام تاماً بين المتضادات والمتنافرات. ولهذا يغدو تفسير الوسائل التي عُدّت وسائل بديعية مختلفاً، فبدلاً من عدها وسائل للزينة، تصبح علاقات نوعية توفر للبديع أسلوبه المدهش في تعميق التجربة.

قد نرى ذلك في محاولتنا التالية التي تهدف إلى وضع اليد على أهم الأبعاد التي حكمت العلاقات في كل وسيلة، وطبيعة هذه الأبعاد حتى نردها إلى طريقة عامة في البديع دون حصرها بوسائل يقتصر هذا فيها، ويتزيد ذاك منها.

فالاستعارة عوملت على أساس لغوي محدود حين عرفت بأنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها[٩٥]. وأما النظرة الفنية فتعدها رباطاً داخلياً يعمل، عن طريق الخيال، على جمع عالمين متغايرين غالباً، ودمجهما معاً، وتصييرها عالماً ثالثاً موحداً. فلو أخذنا قول أبي ذويب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ... ألفيت كل تميمة لا تنفع[٩٦]

فالاستعارة في البيت عقد مقارنة بين الموت (المنية)، والحيوان المفترس، وهما عالمان متغايران متباعدان: أولهما عالم المعنى العدم، وثانيهما عالم الحس الحي. وفي جمعهما معاً تحول المعنى إلى حس والعدم إلى حياة، بل إلى حياة جبارة طاغية تحولت فيها المنية حيواناً أسطورياً رهيب القوة لا نعرف له في العادة مثيلاً. لقد انعكس هذا التخيل على الإنسان الذي يواجه الشر، ويستعد لدرئه، فالحيوان العادي كان يواجه عادة بأسلحة مادية معروفة كالسيف والرمح والسهم وما إلى ذلك من أسلحة القوم في زمانهم، لكن القوى الخفية الجبارة الرهيبة كالجان والمارد والموت كانت تجابه بأسلحة أسطورية خرافية كالتمائم وغيرها من وسائل السحر الخاصة. وهكذا أثارت المفارنة بين المنية والحيوان

علاقة أخرى بين سلاح يصلح لهذا، وسلاح يصلح لذاك. والأسلحة المتوافقة مع القوى التي تواجهها متباينة في النوع تباين القوى نفسها. وهكذا تحولت العناصر المتحركة بين قطبي الاستعارة إلى عالم من الصور المتزاوجة على أساس التناسب والتباين معاً. وهي عند أبي ذويب تستند إلى تجربة عميقة داخلية ثورتها تجربته الواقعية حين نكب بوفاة أبنائه:

ونأخذ ـ لغاية المقارنة ـ استعارة أبي نواس في بيته التالي:

صهباء تفترس العقول فما ترى منها بهن سوى السبات جراحاً[٩٧]

لقد أحدث ابو نواس في الاستعارة علاقة خفية بين الصهباء وحيوان مفترس لا يقاوم.

إن صورته تختلف عن صورة أبي ذويب من زوايا أهمها أن العلاقة هنا بين عالمين ينتميان إلى عالم واحد هو عالم الحس وإن اختلفا فيه فكان الأول من عالم الحس الجامد ـ الماء، وكان الثاني من عالم الحس الحي ـ الحيوان. لكن الأثر الذي تحدثه الخمر في نفس كنفس أبي نواس هو الرغبة والإعجاب. وعلى الضد من ذلك يكون الأثر الذي يحدثه الحيوان المفترس، فما يحدثه، هو الخوف والرهبة. وبناء على هذا تغدو العلاقة بين الخمر (الصهباء) والحيوان المفترس علاقة تضاد وتنافر.

لكن الصورتين ـ صورة أبي ذؤيب وصورة أبي نواس ـ في علاقتهما سواء، فهما منسجمتان رغم التغاير في الأولى، والتضاد في الثانية. وهكذا تثير الاستعارة عوامل كافية، وتعقد بينها نسباً مختلف الأنواع، لكنها في النهاية ترتد إلى قاعدة روحية تعمل على خلق التوازن والانسجام.

وأما الطباق فقد ربط قديماً بالتضاد اللغوي بين كلمتين مفردتين، «مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد»[٩٨]، لكن الطباق

على مستوى الخيال الشعري ـ قد يكون نوعاً من الصراع الإنساني. لنأخذ قول طفيل الغنوي يصف فرسه:

بساهم الوجه لم يقطع أباجله   يصان وهو ليوم الروع مبذول[٩٩]

فالعلاقة بين يصان، ومبذول ـ ظاهرياً ـ علاقة بين كلمتين تؤدي كل منهما معنى مضاداً للمعنى الذي تؤديه الثانية. ولكنهما ـ على المستوى التجريبي يجتمع في كل منهما عوامل مختلفة. وهما يمثلان جانبي سلوك في الإنسان يبدوان متضاربين، لكنهما ـ مع ذلك ـ منسجمان يكونان كلاً متكاملاً. كيف؟

الكلمتان: يصان/ مبذول، كلمتان جامدتان، لأنهما ـ ظاهرياً ـ يدلان على معنين مجردين (الصيانة والبذل)، ولكنهما بالعلاقات المرتبطة بهما ـ يثيران عالمين حسيين يرتبطان بما تصون وتبذل. فإذا كان فرساً، كما هو هنا، فإن الأقرب للتخيل أشكال من الصيانة والرعاية على مستويات مختلفة منها الأكل، والشرب، والنظافة، والملازمة اليومية. لذلك غدا «ساهم الوجه» لم يحتج «أن يقطع أباجه» لعلة ما. كل هذه المستويات يمكن أن تتحول إلى أوضاع حسية، أو صور خيالية.

وأما البذل في يوم الروع فأمر تخيله قريب: الصراع، والمطاردة والاشتباك والارتداد، أو الكر والفر. وكل هذا يتحول ايضا إلى أوضاع حسية، أو صور خيالية. لكن أمر الصيانة والبذل لا يقتصر على الفرس في حياة الناس قديماً وحديثاً، وإنما يكون في أشياء وأمور أخرى كثيرة، بل يمكن لك أن تختصر حياة الناس كلها في هذين الجانبين. فالمرأة تصان ويحميها أهلها، وقد يفدونها بأنفسهم ليوم تبذل فيه وهي عفيفة شريفة والمال يجمع وينمى من أجل لحظة امتحان قد يبذل كله فيها. وعلى هذا فإن بيت طفيل الشاعر الجاهلي يثير في خيال الإنسان التجريبي في أي عصر عوالم كثيرة

تقترب أشياؤها أو تبتعد، لكنها جميعاً تلتقي على مبدأ عام هو أن عمل الإنسان في سنوات طويلة تتقرر قيمته في لحظة نجاح أو فشل، وهي ما اعتدنا أن نسميه «اللحظة المصيرية» في عصر الإنسان. وعلى هذا فإن صيانة طفيل لفرسه يجب أن تكون عالية لأن اللحظة التي سيبذل فيها هي اللحظة التي سينتصر فيها، أو سينهزم. وفي الأولى حياة ما بعدها، وفي الثانية خذلان ما بعده، بل ربما موت ونهاية حياة. وهكذا يغدو التضاد الظاهري بين كلمتين: يصان ومبذول تكاملاً وانسجاماً بما يثيره من عوالم. ومثال ترابطه في البيت الشعري:

لهم منزل قد كان بالبيض كالمها فصيح المعاني ثم أصبح معجما[1]

فالعلاقة بين الفصاحة والعجمة ـ لو أخذتا منفردتين ـ علاقة تضاد شكلي جيء به لتزيين الكلام، لكن اذا ما نظر إليهما من خلال وجود بيض المها في المكان وعدم وجودها فيه بالنسبة لمن أحبها، فالأمر يختلف. إن الفصاحة والعجمة حينئذ يتحولان إلى قضية نفسية خاصة تستند إلى أذن القلب التي تسمع أو لا تسمع، وذلك وفقاً للحالة التي تعرض عليها. وعلى هذا فإن الحواس الخارجية تتعطل في حالة كون القوى الداخلية مشغولة بأمر ما، سلباً أو إيجاباً. فالمحب مع حبيبه دنيا كاملة من الأحلام التي تنفتح على العالم المرئي وغير المرئي حتى يغدو الجامد فيها متحركاً حركات يسيرها قلب المحب وكل القوى الخفية فيه. لهذا أصبحت الفصاحة رمزاً للانفتاح، أو كل ما يعنيه الفأل والفرح. كما أن الفرح أصبح سمة المكان (المنزل) العامر بالمحبين، بل لقد أصبح العالم كله فرحاً، لأن العالم تجمع في هذا المكان الذي يضم الحبيبين. إن النشوة التي يحياها الشاعر، أو الإنسان بشكل عام، مع من يحب تجعله يرى الجمال في كل شيء، بل يسمع همسات الجمال عند كل شيء. وعلى العكس من ذلك فإن غياب الحبيبة (بيض المها) عن ناظريه يحول أشياء

المكان إلى صور معاكسة تماماً، إذ يصبح كل شيء جامداً، وتتحول الحياة إلى موت، والجمال إلى قبح، والضحك إلى بكاء، والمسرة إلى شقاء. وتصبح العجمة بهذا رمزاً للانغلاق وكل ما يعنيه اليأس والألم. كل العالم أصبح معتماً ومنغلقاً لعتمة منزله وانغلاق نفسه. وهكذا يكون المكان فصيحاً حياً في حال، معجماً ميتاً في حال ثانية.

حالتان متناقضتان يعيشهما الانسان المحب لأنه غدا يرى الأشياء بقلبه لا بحواسه. والقلب تتفتح عدسة رؤياه مع أنفاس الحبيب القريب، وتنغلق في غيابها، وفي هذه الرؤيا الشعرية الواسعة تتحول لفتظا: الفصاحة، والعجمة إلى صورتين واستعتين يثيران عالمين من السلوك، يحفز كل منهما ويشكله دافع خفي عميق له علاقة وثيقة بزمان التجربة. لهذا بات بالإمكان التفاؤهما عند إنسان واحد، لأن التجربة تتغير بتغير، المكان ومن هنا قيل: «تتحقق رؤيانا لمعنى القصيدة عندما يكون إدراكنا للتزامن فيها ممكناً»[١٠١].

حالات التناقض إذن تجد لها تفسيراً روحياً يقودها إلى التكامل والانسجام.

وأما التجنيس فيبدو ـ ظاهرياً ـ أقرب إلى الزينة الشكلية من الطباق لأن هناك توافقاً بين الحروف في الكلمتين المتجانستين. لكن التجنيس ـ فناً ـ قائم على أساس العلاقات بين جوين مترابطين على أساس التناسب حيناً، والمخالفة أو التباين حيناً آخر. لقد وصفه ابن المعتز بقوله: «تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى»[١٠٢] وإذا حولنا هذا إلى لغة التشكيل التي نستخدمها قلنا: هناك قاعدة إيقاعية مشتركة على التوافق بين الكلمتين المتجانستين، لكن دلالة البناء فوق هذه القاعدة أو تشكيله بشكل عام تتراوح بين التجانس وعدم التجانس، إن هذا قد يعطي التجنيس طاقة تشكيلية أوسع من الطباق، لأن الطباق ينصرف

إلى حالة واحدة هي التضاد دون اشتراط توافق في الجرس بين المتطابقات. لكن الجناس ينصرف إلى حالات ترتد ـ على تعددها واختلافها ـ إلى نغمة إيقاعية مشتركة.

ومن الجناس قول النابغة:

وأقطع الخرق بالخرقاء لاهية إذا الكواكب كانت في الدجى سرجا(١٠٣)

جاء في المعجم أن كلمة «الخرق» تعني «القفر والأرض الواسعة»، وأنها كذلك، سميت خرقاء لأن الرياح تنخرق فيها لاتساعها وهولها، فالشاعر -على هذا- يوازن بين قوتين: قوة أسطورية ثابتة معروفة هي قوة الصحراء المجهولة، وقوة طارئة هي قوة الناقة (الخرقاء). وهكذا تلتقي قوتان متضادتان: الصحراء المتحفزة للانقضاض على كل من يحاول أن يقتحم عليها حرمتها، والناقة المغامرة التي وقفت على باب الصحراء تدق باب الخطر هناك، فهل هي قادرة على تجاوز الخطر أو اقتحام الصعب؟ سؤال يتركه الشاعر دونما جواب مباشر، لكن في البيت صورة «الكواكب» التي كانت في الدجى «سرجاً» توحي بالإجابة. ما توحيه الصورة لي هو أن قدرة الخرقاء على اختراق الخرق مثيلة لقدرة الكواكب وهي تمزق حجب الدجى. النابغة يثير في الخيال حرباً بين قوى غير متوافقة على صعيد، ولكنه، على صعيد ثان، يستند إلى توافق إيقاعي ناتج من توالي الحروف في كلمتي (خرق/ وخرقاء).

ومثل هذا قول مسلم بن الوليد:

وبلدة لمطايا الركب منضية أنضيتها بوجيف الأينق الذلل(١٠٤)

فبعد أن كانت البلدة أو الصحراء تنضي الركب، أصبح بعض الركب قادراً على إنضائها. مثل هذه التجربة المتضادة التي تمر بها الفلاة الواسعة تثير في الخيال تجربة مماثلة للانسان. فالفلاة تتحول إلى سلوك إنساني أو نموذج

إنساني بسلوك خاص ينطبق عليه ما انطبق عليها من حالات التناقض والصراع.

والجناس قد يثير في الخيال طباقاً صراحاً فيلتقي، عند الكلمتين المتجانستين، الجناس والطباق معاً كما في قول البحتري:

ويوم تلاق في فراق شهدته　　　بعين اذا نهنهتها دمعت دما[١٠٥]

فكلمتا (تلاق/ فراق) متجانستان في توالي حروفهما، لكنهما ـ كما لا يخفي ـ صورتان: إحداهما تثير ألما، وثانيتهما تثير فرحاً. فالشاعر حزين لفراقه أحبته، وفرح لأنه لاقى في الوقت نفسه ـ أحبه آخرين. لقد وعى عمق التجربتين فوحدهما على الدمع الذي أصبح موزعاً بين دمع على الفراق، ودمع على اللقاء. وحين ينسكب الدمع في حالة واحدة تُنَنْهِنُه العين، فكيف اذا انسكب في الحالتين معاً؟ وهكذا فإن كلمتي تلاق / وفراق، على ما فيهما من توافق إيقاعي صادر عن توالي حروفهما المتشابهة ـ يثيران في الخيال عالمين من الصراع الذي تلتقي عليه عناصر متنافرة.

والجناس ـ هنا في بيت البحتري، وهناك في بيتي النابغة ومسلم – يثير عوالم من التجارب المختلفة والمتضادة، لكنه أيضا يجمع إليها عوامل من التجارب المتجانسة. ومن هنا يتوحد، بل ينصهر التجانس في اللاتجانس ويشكلان كلاً متحداً في ريقة واحدة.

ورد إعجاز الكلام على صدره يقترب من الجناس، فهو يستند، في أيحائه على قاعدة إيقاعية أساسها توافق الحروف وتواليها، لكنه ـ مع ذلك ـ يثير تجارب أخرى مختلفة. من ذلك قول الأقيشر:

سريع إلى أين العم يلطم خده　　　وليس إلى داعي الوغى بسريع[١٠٦]

فالكلمتان: سريع، وسريع، في بداية البيت ونهايته، تعطيان وضعين

صوريين متخيلين يوحيان بسلوكين متضادين من إنسان واحد. فهو يبدو مسرعاً إلى إيذاء قريبه حيناً، بطيئاً متكاسلاً في الواجب أو الخير حيناً آخر، ولكن هذا التناقض يلتقي عند كلمتين هما كلمة واحدة (سريع). وبذلك يمكن القول: إن التوافق في اللاتوافق اجتمع ثانية هنا، ومن رد عجز الكلام على صدره قول محمد بن أبي أمية التالي:

حُسن ذاك الوجه لا يسلمني   أبداً منه إلى غير حَسَن[١٠٧]

الجمال يقود إلى الجمال، هذا هو الذي يوحي به اجتماع كلمتين (حُسن، وحَسن) في بداية البيت ونهايته. إنه تناسب في الإيقاع، وتناسب في الإيحاء. لكن الكلمتين لا تثيران في الخيال جواً واحداً، وإنما تثيران فيه حسناً حاضراً هو (حسن ذاك الوجه)، وحسناً غائباً منبتاً عن الزمان والمكان، لكننا يمكن أن نستوحيه من الحسن الحاضر. لقد غرس الجمال القائم أمام النظر الآن جمالاً ثابتاً في القلب يحول كل شيء يراه إلى ما يشبهه، لذا أصبح بإمكان صاحبه رؤية سلسلة من الجمال لا تنتهي ما دام ينفعل بحسن الوجه الماثل أمامه. ها نحن نعود إلى التزامن مرة أخرى، فحضور الجمال الغائب يعتمد على بقاء الحسن القائم قائماً في الخيال. إن هذه الأجواء المتعددة المتفقة على قاعدة إيجابية واحدة في ناحية، تعتمد ـ في ناحية ثانية ـ على قاعدة تناسبية أخرى هي الجرس الإيقاعي الصادر من ترديد الكلمتين: حسن في بداية البيت، وحسن في نهايته. قلت يوماً عن نقرة إيقاع الروى في القصيدة: إنها «الترجيعة الضابطة التي نتوقع مجيئها دائماً كما نتوقع مجيء غائب عزيز»[١٠٨] وأرى الآن أن هذا القول يمكن أن يكون صحيحاً، ويمكن أن ينطبق على كل من الجناس ورد العجز على الصدر، أكثر وسائل الايقاع الداخلية في الشعر، ولما كان الحافز الإيقاعي يؤثر في اختيار الكلمات وترتيبها وفي المعنى العام للسياق[١٠٩] ـ لأن الإيقاع تعديل ذاتي للزمن[١١٠] ـ فإن مسألة الغياب

والحضور حالتان تجريبيتـان ترتبطان بترتيب الزمن وتنظيمه، أو تعديله على نحو ذاتي خاص غايته الإيحاء بالمعنى الداخلي في كيفية خاصة.

لهذا كله تصبح الكلمات المتجانسة والمرتبـة ترتيباً خاصاً في الشعر تشكل قاعدة إيقاعية مهمة في تصـوير التجربة الشعرية، أو المعنى الأعمق للشعر، ولا يمكن أن تكون مجرد بنية خارجية يمكن للشعر أن يستغني عنها.

ناقشنا حتى الآن الاستعـارة والطباق، والجناس، ورد العجز على الصدر كلاً على انفراد، قاصدين ربط الوسيلة بقيمـتها التجريبية داخل النص، وضمن الشكل الخيـالي الموحد للعـلاقات الروحية مـهما تنـوعت. والواقع أن مثل هذه المعالجـة المفردة تظل ناقـصة مـا لم توضع الوسيلة الواحـدة داخل الكل، وينظر إليها من خلال علاقات جماعية، تضم الوسيلة الواحدة إلى الأخريات فتسندها وتستند إليها حتى تشكل معها جـوانب التجربة الإنسانية المتشابكة التي ترتد إلى تجربة خاصة هي أسـاس الدوافع التي حفزت الشاعر إلى إيجاد قـصيدته. وكنا قد قلنا إن تعدد العناصر واختلافـها مع التنظيم العالي أهم وظائف الخيال الفني الذي يكل إلى نفسه مهمة نقل تجربة واسعة وعميقة.

لهـذا فإن التكثيـر من الوسائل الشـعـرية السابقـة في قـصيـدة لا يعني، بالضرورة، إغـراق القصـيدة بوسائل مـادية، وإنما قد يعني العكس تمامـاً اذا ما كانت هذه الوسـائل مشكلة بفعـل التجربة الروحـية أو الخيال الجـمالي كمـا قد رأينا في الأمثلة السابقة بعد تحليلها.

لنأخذ مثلاً على تجميع الوسائل بيت أبي تمام التالي:

مطر يذوب الصحو منه وبعده　　　　صحو يكاد من الغضارة يمطر[١١١]

من السـهـل جـداً عـلى من ينظر إلى ظـواهر الألفـاظ أن يحـكم على الشاعر بأنه ينزع إلى التلاعب بالألفاظ للتـدليل على قدرته في ذلك، فالمخالفة

بين المطر والصحو على النحو الذي وردت عليه في البيت تسعف في تكوين مثل هذه الفكرة.

لكن اذا عدنا إلى الجو الذي انبثقت منه هذه المخالفة ونظرنا إلى البيت من خلاله فإن الوضع يختلف. البيت من القصيدة التي وازن فيها الشاعر بين الربيع والمعتصم وهو مسبوق بالأبيات التالية:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر	وغدا الثرى في حلية يتكسر
نزلت متقدمة المصيف حميدة	ويد الشتاء جديدة لا تكفر
لولا الذي غرس الشتاء بكفه	لاقى المصيف هشائماً لا تثمر
كم ليلة آسى البلاد بنفسه	فيها ويوم وبله مثعنجر
مطر يذوب الصحو منه وبعده	صحو يكاد من الغضارة يمطر

يجتمع في الأبيات ثلاثة فصول هي الشتاء، والربيع، والصيف، ولكن الشاعر يركز في حديثه عنها على العلاقة بينها: فالربيع مكان الجمال وزمانه لذلك يتخيل أن الإنسان فيه يعيش حلاوة الصلح مع الدهر (رقت حواشي الدهر)، كما يتخيل الأرض فتاة مزهوة بجمالها وبالحلي تزين به نفسها (وغدا الثرى في حلية يتكسر)، فهي ترقص طرباً ونشوة. وأما الصيف فكانت بدايته تبشر بالخير الكثير الذي ينتظره الإنسان ويحمد جناه (نزلت مقدمة المصيف حميدة).

هكذا يتخيل الشاعر الربيع والصيف: الأول للجمال، والثاني للخير، لكن الجمال والخير لم يأتيا من العدم. لقد جاءا بفضل العمل الدؤوب الذي قام به الشتاء بعد أن أصبح في خيال الشاعر إنساناً جاداً مسؤولاً ذا يد (جديدة لا تكفر)، وذا كف غرس به كل ألوان الخير، وذا وبل غزير (مثعنجر)

متشابك، يفتدي البلاد بنفسه. الشتاء في خيال الشاعر إنسان مثالي يتعب عن رضا من أجل راحة الآخرين، ويبذل عن سماحة حتى لا يشقى غيره. فهو الفعل وهو السبب، أما الربيع والصيف فهما ناتج الفعل ومآله.

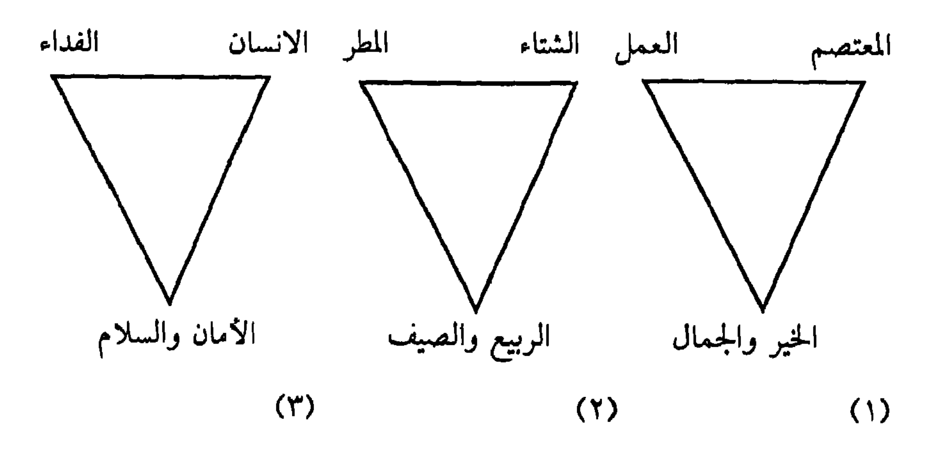
لقد تجسد كل هذا في البيت الشاهد:

مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من الغضارة يمطر

فالشتاء هو المطر الأول في البيت والصحو الأول هو الربيع الذي يشكله الشتاء رويداً رويداً.

أما الصحو الثاني فهو الصيف الذي يشكله الشتاء ايضا، ويأتي زمنه بعد الربيع (وبعده صحو). وأما المطر الأخير فهو وصف لكثرة الغضارة القادمة مع الصيف الحميد (صحو يكاد من الغضارة يمطر) فالشتاء الماطر إذن مركز كل فعل قائم، وكل حركة قادمة، لأن هذه الحركة تنشأ، وتتكون، وتصبح حقيقة به.

ولما كان الشتاء ـ في هذه الحال ـ معادلاً موضوعياً لفعل المعتصم وعمله فإننا يمكن أن نتخيل تشكيل الصورة الكبرى للشتاء وخلفيتها وإيحاءتها وعلاماتها على النحو التالي:



لقد حولت صورة الشتاء الماطر وما حوته من علاقات بالربيع والصيف تجربة المعتصم الخاصة إلى نموذج إنساني عام للعمل المتفاني وما يأتي به من نتائج كبرى كالسلام والأمان وما إلى ذلك من معان سامية. إن الذي أثار كل هذه المعاني العميقة المتشابكة هو البيت السابق وما به من عناصر متزامنة متفاعلة هي، في الحقيقة، عناصر البديع السابقة كلها.

فالاستعارة تمثلها عبارة (يذوب الصحو) بعد أن تجسد الصحو في خيال الشاعر بشيء مادي يمكن أن تذوب. والطباق يمثله تتابع كلمتي المطر والصحو، وكذلك الجناس ورد العجز على الصدر ويمثلهما كلمتا: المطر في بداية البيت، ويمطر في نهايته. وعلى هذا تصبح الوسائل البديعية الكثيرة المتداخلة في بيت واحد السبيل إلى إثارة عوامل كبيرة من الحياة وما فيها من علاقات متصالحة ومتضاربة وما تؤدي إليه من حركة وصراع ونتائج صراع. مثل هذه الحياة لها وجود في الماضي والحاضر ويمكن لها أن تتكرر باستمرار لأنها ترتبط بالإنسان وأفعاله وأمانيه أينما وجد هذا الإنسان وفي أي عصر عاش أو يعيش. وعلى هذا تمتد تجربة الإنسان الخاصة زماناً ومكاناً إلى تجربة عامة تتجاوز حدود الزمان والمكان اللذين عاش فيها.

كانت الوسائل السابقة ـ حسب مفهوم الخيال ـ إذن وسائل تعديل الشعور والأفكار الداخلية وهي قادرة على أن تبنى قصيدة شعرية ناجحة بإثارتها تجارب خلاقة غنية بالمشاعر والأفكار ولكن البديع بالمفهوم الذي أيدناه -وهو الجديد والطريف- يعني طريقة فنية مدهشة في استخدام الخيال لا يرتبط بوسائل محددة أو معينة، لذا رأيناه في الوسائل السابقة، ويمكننا أن نراه في وسائل أخرى غيرها كالتشبيه مثلاً، ومن التشبيهات الطريفة التي يمكن فصلها عن البديع تشبيهات أبي تمام التي تجمع الضدين لغاية فنية عالية. من ذلك قوله في عمورية:

ما ربــع مــية معــمورا يطـيف به غيلان أبهى ربى من ربـعها الخرب

ولا الخدود، وقد أدمين من خجل أشهى إلى ناظري من خدها الترب(١١٢)

لقد تساوى في خيال الشاعـر، الربع العامر بالربع الخرب، والخد الخجل بالخـد التـرب، ذلك لأن الرؤية لم تعـد رؤية بصر، وإنمـا رؤية قلب. من هنا أصبحنا قـادرين، بعد تمثل التجربة، أن نرى، كالشاعـر، التماثل في اللاتماثل، وأن ننفعل به، ونعي أبعاده بدهشة.

ها هو البديع: طريقة في اسـتخدام الخيال الشعري، لذلك يعـتمد الجمع بين عنصرين متجانسين أو متباعـدين، أو متنافرين بإحداث علاقة روحية تؤلف منهما كلا متحداً.

وعلى هذا يمـكنه أن يكون في الاسـتـعـارة، والجناس، والـطبـاق، ورد العجز على الصدر، والتشبيه، وكل وسـيلة فنية تعتمد على الجمع بين عنصرين بعلاقـة داخلية خـصبة. قـد يكون من المستـغرب إدخالي الجـناس والطباق ورد العجز على الصدر في الخيال، لكن اذا مـا عدنا إلى التحليل السابق ورأينا كلا من هذه الوسائل قـد أثار في الخيال عالمين مـترابطين، صورة وايقاعـاً، فإننا لا نستـغرب ذلك. إن الخـيال الخصب يحـول كل ما في الشـعر إليه فـيكسب منه ويعطيه، ولذلك يغدو العـمل الأدبي في النهاية عملاً خـيالياً. من هنا قلنا: إن البديع طريقة طريفة في استخدام الخيال، أو هو بكلمة أخرى ـ استخدام الخيال الخصب. إن الجناس والطـباق ورد العجـز على الصدر وأمثـالها ليـست وسائل خيالية إذا مـا نظر إليها في حدود الإفراد أو الانعزال القـائم على صفة اللفظة، أو مقابلة لفظة بأخرى، ولكن، اذا ما نظر إليـها على أساس أنها أجزاء في كل تتفاعل مـعه وتأخذ حياتها منه، فـإنها تتحول بعلاقـاتها مع عناصر هذا الكل ـ إلى عـوامل مترابطة في الصـورة والإيقـاع. من هنا يغدو دخـولهـا في الخـيـال الشـعري مـشروعـاً، بل من هنا فـقط تغدو وسـائل مـهمـة لإغناء الخيـال، أو

لتشكيل تجربته الخصبة.

البديع إذن طريقة استخدام الخيال الخصب، وهو ـ انطلاقاً من هذا ـ لا ينحصر في وسيلة معينة، وإنما هو ممكن في كل وسيلة فنية شريطة أن تكون هذه الوسيلة في موقعها من الشعر قادرة على الأخذ والعطاء بتفاعل وحيوية.

والبديع، ايضاً، لا ينحصر في مجموعة من الشعراء، وإنما يمكن أن يكون بقدر ما ـ عند كل شاعر ناجح، لكن الشعراء يختلفون فيه حسب طبيعة العناصر المتزاوجة الغالبة على أشعارهم، فقد تكثر العناصر المتجانسة عند بعض، بينما تكثر العناصر المختلفة أو المتضادة عند بعض آخر، ولهذا كله أثر في تحديد سمة البديع الشعري هنا وهناك. إن مثل هذا الاختلاف ممكن بين شعراء العصر الواحد كالاختلاف في البديع بين أبي نواس ومسلم بن الوليد، وبين مسلم وأبي تمام، وهكذا.

وقد يأتي الاختلاف بين الشعراء في البديع أيضا من بساطة العناصر المتزاوجة وقلتها عند بعضهم، وتعقيدها وكثرتها عند بعض آخر. وعلى هذا يصبح تطور البديع من العصر الجاهلي إلى أبي تمام في العصر العباسي تطوراً في الخيال الشعري بساطة وتعقيداً.

خاتمة:

ناقشت البديع في هذا البحث من وجهتي نظر:

الأولى: الصنعة الشكلية التي نظرت إليه على أنه مؤلف من وسائل معينة يقبل منها ما قبله عمود الشعر، ويرفض ما رفضه. وهذه الوسائل ـ حسب مفهوم الصنعة هذه ـ وسائل لتزيين الشعر وزخرفته، لذلك تظل هامشية لا تشكل أسس العمل الفني، أو الشعري. وبناء على هذا فإن العلاقات التي تحكمها هي علاقات منطقية خارجية مادية تدرك بالفعل والذكاء وحسن التمييز.

والثانية: الخيال الفني الذي يمكننا به أن نعد البديع طريقة طريفة في تجديد الشعر أو تأليفه بخيال خصب يجمع بين القديم والجديد، وبين الشيء وضده، لكنه يوحد الجميع في عمل متكامل منسجم. وبناء على هذا تغدو الوسائل التي يدخلها البديع وسائل أساسية لتعديل السلوك والمعنى، لا وسائل هامشية جيء بها للتزين المادي. كما أن العلاقات التي تحكم أشياءه داخل القصيدة هي علاقات روحية خفية تربط الخارج بالداخل، والصورة بالإيقاع، لتعميق أسباب التجربة، والمعنى الكوني العام. وقد تبنيت وجهة النظر هذه لأنها تربط الوسيلة البديعية بدلالات تجريبية حية. إن وجهة النظر هذه تحفزنا إلى أن نغير زاوية الرؤية للموروث الشعري كله، وهو ما نحتاجه اليوم، حقاً، في دراساتنا وبحوثنا.



الفصل الثالث

التفكير النقدي في كتاب المقابسات للتوحيدي

(مقاربات نصية، وقراءة ذاتية)

- ١ -

كثرت الكتابة حول أبي حيان التوحيدي وكتبه وأفكاره. ولكن الدراسة في هذه الكتابات كانت بحثاً أفقياً في مسائل عامة وشاملة[1]، حتى إن الكتاب الذي خصصه الدكتور عبدالأمير الأعسم - أستاذ الفلسفة الإسلامية بجامعة بغداد - لدراسة كتاب المقابسات يندرج في هذه الدراسات الأفقية، لأن الجانب الذي تناول فيه (المنهج التحليلي للكتاب) لم يأخذ سوى جزء يسير من كتابه، ولم يبحث فيه الا مسائل شكلية حول تركيب الكتاب من السماع والمحاورة والأمالي وغيرها، وحول التعريف بالفلاسفة الذين حاورهم أبو حيان، والقاسم المشترك بينهم. أما التحليل الموضوعي للأفكار الفلسفية في الكتاب - وهو التحليل المعول عليه في بابه - فكان تحليلاً عاماً ومسطحاً وموجزاً، إذ لم يأخذ إلا أربع عشرة صفحة (ص٨٦٢ - ٨٨٢).

كان لا بد إذن من إيجاد منهج يبحث رأسياً في جانب من فكر التوحيدي ثم ربطه، بعد ذلك، بفلسفته المركزية المحورية. من هنا وقع اختياري، تحقيقاً لهذا الهدف، على كتاب المقابسات - الكتاب الفلسفي الذي حوى أهم آرائه في الإنسان، والحياة، والعلم، والمعرفة، واللغة، والأدب، شعراً ونثراً.

وبعد قراءة متأنية للكتاب وجدت أن التفكير النقدي فيه متقدم يتعدى الحديث المباشر عن المنظوم والمنثور أو البلاغة والبيان إلى حوار شامل في أحوال متنوعة ينتظمها خط فلسفي موحد لبواعثها، راصد لتشعباتها، جامع لمخرجاتها. لأجل ذلك وجدت الخوض في عبابه قد يحقق ميزة ربما لم تتهيأ لدراسة سابقة عليه، فكان هذا البحث ثمرة ذلك الخوض، وعلامة على الاجتهاد فيه.

اعتمدت النص التوحيدي منهجاً للقراءة الذاتية، والتأويلات الفردية، دون أن أرتد في ذلك إلى قراءة غيري لأتفق أو أختلف معه. فكل ما سيأتي من تأويلات جاءت من المقاربة بين النصوص المتباعدة في الكتاب مكاناً وموضوعاً، وإمعان النظر في النصوص المتقاربة مكاناً وموضوعاً أيضاً. وقصدي أن أشكل من التباعد جمعاً، ومن الكثرة وحدة، ومن التعدد كلاً، رغبة مني في الوصول إلى لب البناء الفكري النقدي الذي حكم الآراء في الكتاب.

كان ضم النصوص إلى بعضها بعضاً يكشف أمام البصر والبصيرة ما هو مستور داخل ثنايا النص الواحد في حال كونه معزولاً عن أخيه وجاره وابن عمه. لكن هذه النصوص احتاجت مني قراءات وتأملات حتى التأمت الكلمات والعبارات والجمل على معان متوافقة، وآراء متوائمة. وخرجت من هذه التجربة بقناعة يقينية هي أن النصوص المتجاورة على الاتفاق أو الاختلاف أو التعارض تؤلف مورداً عذباً صافياً لا يخذل متدبره ومتذوقه وشاربه.

عند اقترابنا من فلسفة التوحيدي في كتاب المقابسات[٢] علينا استحضار أمور ثلاثة مهمة:

أولها: أن أبا حيان يبدو لنا في الظاهر ناقلاً عن شيوخ عدة وعلى رأسهم أستاذه أبو سليمان السجستاني المنطقي لكن هذا النقل لم يكن ـ على

الحقيقة ـ نقلاً محايداً، وإنما هو إعادة صياغة المفاهيم على قدر الإيمان بها، والوعي العميق لأسرارها، والتبني الكامل لأبعادها ومراميها. وهذا كاف لأن تكون هذه الأفكار أفكار التوحيدي نفسه. وقد تكون تعريفاته الخاصة حول مضامين الكتاب ومصطلحاته (ص٢٤٥ ـ ٢٥٧) دليلاً مقنعاً على أنه يكتب بوعيه وفهمه، ويعبر عن فلسفته كما بلورها هو نفسه.

وثانيها: أن أبا حيان حدد هدفه من الكتاب فجعله لفائدة الإنسان وخيره. قال: «فما أحوج الإنسان إلى يقظة بها يكيس في معاشه، ومنها يقتبس لمعاده فباب الخير مفتوح، وداعي الرشاد ملح، وخاطر الحزم معترض، ووصايا الأولين والآخرين قائمة، ومزاجرهم موجودة، واعلم أن الغرض كله في هذا الكتاب، في جميع ما يثبت عن هؤلاء الشيوخ، إنما هو في إيقاظ النفس، وتأييد العقل، وإصلاح السيرة، واعتياد الحسنة، ومجانبة السيئة»(ص٧٩ ـ ١٨٠). وهذا يعني أن كل الأفكار النقدية حول الأدب والشعر تنحو نحو هذا الهدف النبيل.

وثالثها: أن من يتعرض لفلسفة أبي حيان النقدية في المقابسات، عليه أن يدرك شمولية هذه الفلسفة التوحيدية من جهة، وأن يردها إلى أساسيات القوى الداخلية للإنسان من جهة ثانية. فأبو حيان لا يفصل آراءه في الأدب واللغة والبلاغة عن آرائه في الموجودات الأخرى كالحركة، والسكون، والحب، والعشق، والهوى مثلاً. ذلك لأنها جمعياً تريد عنده إلى قوى داخلية تقوم على بعث هذه العلة أو تلك، وإحيائها، وتنظيمها وفق حاجات إنسانية ملحة في زمان ما، ومكان ما، وعلى هيئات متفاوتة في القرب والبعد أو الارتفاع والانخفاض، والشدة والرخاوة، والثبات والتغيير، وما إلى ذلك من أحوال.

إن فلسفة أبي حيان مبنية على أساس شمولي تداخلي يسري في الحركة والفاعلية والتركيب الأساس هنا وهناك، فهو ينقل عن العامري قوله: «والمرض

والعافية في الأبدان بمنزلة الغنى والفقر في الأحوال. والغنى والفقر في الأحوال بمنزلة العلم والجهل في القلوب، والعلم والجهل بمنزلة العمى والبصر في العيون». ثم يتابع: «والفساد، والصلاح في الأمور بمنزلة الضعة والرفعة في المراتب. والضعة والرفعة في المراتب بمنزلة القبح والحسن في الصور. والقبح والحسن في الصور بمنزلة العي والفصاحة في الألسنة. والعي والبلاغة في الألسن بمنزلة الأعوجاج والاستقامة في الأعضاء»(ص١٧٨ ـ ١٧٩).

فالأشياء والمعاني في الحياة ـ كما يستنتج من النص السابق ـ تتشاكل، وتتلاقى مهما اختلفت منابعها، وتنوعت أحوالها. فما ينطبق على الأدب ينطبق على أمور في الحياة بعيدة عن جوه وسماته. وحين احتاج التوحيدي ـ مثلاً ـ أن يجد نقيضاً لعلم التنجيم، الذي لا يثق بنتائجه، أورد العلوم الأخرى مجتمعة فساوى بين الطب والهندسة والشعر والنحو وما إلى ذلك. قال: «قيل لم خلا علم النجوم من الفائدة والثمرة؟ وليس علم من العلوم كذلك، فإن الطب ليس على هذا.وكذلك النحو وكذلك الشعر ،والبلاغة، والصناعات كلها كالهندسة والهيئة»(ص٥٨ ـ ٦٠).

هو في نظرته الشمولية هذه يصدر عن توافق في المخرجات والنواتج، بقطع النظر عن العلة المسببة لها (فكل ما فعلته النفس بالأدب ـ كما قال ابو سليمان ـ فعلته الطبيعة بالعادة، وفعله العقل بالتقبل، وفعله الباري تعالى بالجود)(ص٢٧٩).

وقد تستند شمولية نظرته إلى طبيعة التفكير الفلسفي العام الذي عليه كتاب المقابسات. إنه ـ كما يقول عبدالأمير الأعسم: «سجل للأفكار الفلسفية بالدرجة الأولى، فهو كتاب يحمل على كتب الفلسفة بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة»[٣].

- ٢ -

تشكل ثنائية العقل والحس الأساس الأول والأهم الذي بنى عليه التوحيدي أفكاره الفلسفية بعامة، والأدبية بخاصة. إن منطلقاته الفلسفية والمنطقية أعلت كثيراً من قيمة العقل، وحطت من قيمة الحس كما سنرى من خلال صفات كل منهما في الكتاب. وقد لا يخطيء المدقق إذا ما قرر أن كل فلسفة التوحيدي في المقابسات ترتد إلى الموازنة بين العقل والحس.

أما العقل، فهو ـ كما ينقل عن النوشجاني: «خليفة العلة الأولى عندك، يناجيك عنه(٤)، ويناغيك به، ويبلغ إليك منه، ويدلك على قصده، والسكون في حرمه، ويدعو إلى مواصلته والتوحد به، بل العقل اذا رنوت إليه، وهو في يفاع القدس، ومغنى الإله، أيقنت أنه صورة سرمدية مشاكهة للمبدأ الأول، يكاد يكون بها كأنه هو»(ص٤٦٧ ـ ٤٦٨).

وهو ـ كما ينقل عن العامري: «خليفة الله تعالى في هذا العالم»(ص١١٨). وللعقل جهات ثلاث: «جهة إلى الباري، وجهة إلى المعقولات (أي الموضوعات) وجهة إلى ذاته»(ص٣٩٦).

أما الحس فهو ـ كما عرفه في موضع: «قوة روحانية تفعل فعلها من خارج»(ص٣٧٣)، وكما عرفه في موضع آخر: «هو قبول صور المحسوسات دون حواملها»(ص٣٦٣).

والعقل، عند التوحيدي وشيوخه، أشرف من الحس وأرفع. أما الحس فأدنى من العقل، وأقل شأناً. لذلك كان الحس خادماً للعقل، رائداً له، والعقل مستريد له. فعندما سئل أبو سليمان: فلم استغني في نهاية المعقول عن الحس، ولم يتسغن في نهاية المحسوس عن العقل؟ قال: «لأن المعقول في نهايته عقل، والعقل غني عن كل شيء ينحظ عنه. والمحسوس في نهايته

حس، والحس يحتـاج إلى ما أرتفـع عليه. ولا بد مـن حس يبين به الخلق في العـموم ولا بـد من عقل يوصل بـه إلى الباري على الخصـوص. والحس رائد ولكنه يـرود لمن هو أعلى منـه. والعـقـل مـسـتـريـد ولكنه يتـسـريد من هو دونه»(ص١٣٩ ـ ١٤٠).

فإذا كان الحس ينحـدر إلى الأرض والخلق بعامة، فإن العـقل يصعد إلى الباري تعالى بخـاصة. وهذه شقة واسـعة بينهما، لكنهمـا ـ مع ذلك ـ يطلبان معاً، لأن الأحـوال والأمور لا تتم إلا بتكاملهمـا وتساندهما. فالعـقل وحده ـ على شـرافته ـ لا يـكفي لإدامة الحـياة، كمـا أن الحس ـ على قلة شـأنه قيـاساً بالعـقل ـ لا يستـغنى عنه للغـرض عينه، فـهو لازم لزوم العـقل سواء بسـواء. فسـعادة الإنسـان ـ برأيه ـ تقوم على أسـاس المحسـوس والمعقـول معـاً. قال: «فاسعد أيها الإنسان بما تسمع وتحس وتعـقل، فقد أردت لحال نفيسة، ودعيت إلى غاية شريفة، وهيئت لدرجة رفيـعة، وحليت بحلية رائعة، ونوجيت بكلمة جامعة»(ص٥٧).

وتظل الحـسيات مـعابر لـلعقليـات، لأننا لا نستطيع أن نصل إلى عـامل العـقل متـجـردين من أشـياء الحس، وحين نـصل إلى حقـائق العـقل نفـارقهـا مـسـتغنين عـنها: «ولما كنـا بالحس في أصل الطبـيـعة، لم ننـفك منه، ولما كنا بالعـقل في أول الجـوهر لم نجـهـل فـضله، فـفي كل مـحـسـوس ظل من العقل»(ص١١٨).

وتكامل الحس والعـقل يشيـر إلى أن كل واحـد منهـما يـسد جـانبـاً في الإنسان، فإذا كـان الحس يدل على الجانب الضعيف المحـدود، فإن العقل يشي بالجـانب القـوي المطلق، ذلك لأن «الحس ضـيق الفـضـاء، قلق الجوهر سـيـال العين، مستحـيل الصورة، متبدل الاسم، متحول النعت. والعـقل فسيح الجو، واسع الأرجـاء هادي الجـوهـر، قـار العين، واحـد الصـورة، راتب الاسم،

متناسب الحلية، صحيح الصفة»(ص١٧١). كما أنهما معاً توحيد للظاهر والباطن من الإنسان، فالحس مجاله الجسم البادي، والعرض الظاهر. أما العقل فمجاله المعدن الدفين، والجوهر الثمين.

والإنسان مركب من متناقضات، لأنه مشتمل على العقل والحس معاً، لذلك هو ـ كما قال النوشجاني: «شخص بالطينة، ذات الروح، جوهر بالنفس، إله بالعقل، كل بالوحدة، واحد بالكثرة، فإن بالحس، باق بالنفس، ميت بالانتقال، حي بالاستكمال، ناقص بالحاجة، تام بالطلب، حقير في المنظر، خطير بالمخبر، لب العالم، فيه من كل شيء شيء وله بكل شيء تعلق»(ص٤٧٣).

تكامل العقل والحس في الإنسان إذن شاهد على تواؤم المتناقضات فيه، وعلى التقائها معاً في الحياة. فإذا كان العقل خاصاً بالكليات، فإن الحس منتسب إلى الجزئيات. والوحدة في العقل تجميع للكثرة في الحس، ووراء الحس أمر يعقل لتحقيق التوحد. وكأن هذا يشي بما يعرف في لغة النقد الحديث: الوحدة في التنوع والتعدد: «فبالواجب خالف حكم الحس حكم العقل حتى صار في المعقول كل مختلف متفقاً، وكل كثير واحداً، وكل بعيد قريباً، وكل مظنون منتفياً، وذلك لأن الوحدة العقلية في الكثرة الحسية مدمجة»(ص٢٣٣ ـ ٢٣٤).

وهما معاً متلازمان لحيوية الحياة وبعث المشاعر الإنسانية المتقاطعة والمتعانقة، لأنه لو «استوى الطرفان لسقط البحث وزال المراء، وكان لا يشتاق الغريب إلى وطنه، ولا يحن الجوهر إلى معدنه»(ص٢٣٤). فمن خلال فكرة المخالفة أو التناقض التي تجمع بين الحس والعقل على أساس بث الحيوية والفاعلية الإنسانية في أشياء الكون، انتسب الحس إلى الحركة، والعقل إلى السكون. لكن حركة الحس ـ مع ذلك ـ لا تتم إلا بتأثير فاعلية العقل، لأن

الحس ـ كما مر بنا ـ لا يستغني عن العقل. وحين سئل ابو محمد العروضي عن الحركة والسكون، أجاب: «كل حس فقوامه بالحركة، وكل عقل بالسكون ونظامه بالهدوء، وخاصته بالطمأنينة، وأثره بالقرار، وقوته باليقين والسكون عند العقل عدم الحس، والحركة عند الحس بتأثير العقل»(ص١٥٥).

وهذا كان التباعد بين العقل والحس، وهكذا كان التقارب والتلاحم والتكامل، لكنهما معاً في تباعدهما وتقاربهما يصدران عن الإنسان في توافقاته، وتناقضاته.

- ٣ -

وما دمنا في حيز القواعد الداخلية التي يستند إليها تفكير أبي حيان النقدي، فإن علينا أن نقف عند قاعدتين آخريين هما: **الطبيعة والنفس**.

الترتيب التنازلي لهاتين القاعدتين بالنسبة للعقل كالتالي: العقل أولاً، والنفس ثانياً، والطبيعة ثالثاً. فالنفس تستمد من العقل الصور، والطبيعة تستمد من النفس، وتقوى بها، وإشراق الشمس عليها يبقي على قواها، ولولا ذلك لضعفت وانقضت(ص٣٩٦). وهذه القوى الثلاث تتساند، ولا تعمل متفاصلة، بل متعاونة لأنها من أصل واحد، ونسب جامع. وإذا كانت هناك تفرقة بينها فالتفرقة (لا تقع من جهة الطبيعة الأولى(٥) لأنها واحدة سارية في الجميع، لكنها وقعت من جهة المواد(٦) والقوابل بالزائد والناقص فالطبيعة نفس في الأصل، والنفس عقل في الأول، والعقل هو المبدأ. وكل هذا واحد إذا لحظت القوة الفائضة والجود المنجس»(ص٤٥٩ وما بعدها).

أما النفس فعالمها معقد يصعب أن يحاط به، فالتوحيدي يعذر كل «خطيب مصقع، وكل طالب مترفق اذا تكلم في النفس وبحث عن شأنها أن يعيا ويحصر ويقصر، فإن المطلوب فيها صعب، والغاية بعيدة، والشوط

بطيء، والعجز شامل»(ص٤٥١)، ولكنها ـ مع ذلك ـ تؤلف بين موجوداتها، على تباعد هذه الموجودات وتناظرها. ويعينها على مهمتها هذه الأصل الذي نشأت منه، فهي جوهر «عقلي متحرك من ذاته بعدد مؤتلف، أو جوهر علامة مؤلفة بالعقل»(ص٣٧٢).

وعلى الرغم من أن التوحيدي يرفع من شأن العقل على النفس، فإنه ـ من جانب آخر ـ يجمعهما معاً على أساس من التكامل والتوحد فهي العقل بوجه آخر، والعقل هي بوجه آخر(ص١١٠).

ومن القيمة الكبرى التي أعطاها كتاب المقابسات للنفس أن الإنسان ـ كما يقول الصيمري : «إنما هو إنسان بالنفس، وللنفس ما هو إنسان»(ص١١٠). وعن أبي سليمان: «أن الإنسان قد يكون ذا ثوب، وذا مال، وقد لا يكون. ويستحيل أن يكون إنساناً إلا وهو ذو نفس، لأنه بالنفس ما هو إنسان، ولولا النفس لم يكن إنساناً»(ص١٣٧).

وأما الطبيعة: «فصورة عنصرية ذات قوتين: متوسطة بين النفس، والجرم[7]، لها بدء الحركة وسكون عن حركة»(ص٣٧٣). وهي ـ بكلمة أخرى: «اسم مشترك يدل على معان: أحدها ذات كل شيء، عرضاً كان أو جوهراً، وبسيطاً كان أو مركباً، كما يقال طبيعة الإنسان، وطبيعة الفلك، أو المعنى الذي حده أرسطوطاليس، بأنه مبدأ الحركة والسكون للشيء الذي هو منه أولاً، بالذات لا بطريق العرض»(ص٣١٢).

وذلك يعني أنها طبيعة الشيء التي تؤسس أحواله وصفاته وحركته، وفي فضائله ورذائله، لهذه كانت دعوة التوحيدي للإنسان بأن يكون بطبيعته إنساناً فاضلاً، لأنه من «غمس نفسه في غمار الطبيعة هلك وطاح، ومتى محا الإنسان آثارها وجلا أصداءها أبصر ما يثني طرفه عنها، ويرقيه إلى المحل الأسنى»(ص٢٥٤ ـ ٢٥٥).

وأول ما يستوجب النقاش من مسائل الفن والأدب والنقد بعد العقل والحس والنفس والطبيعة هو البديهة والإلهام، والروية والفكر أو المطبوع والمصنوع. فالإلهام ـ كما قال ابو سليمان: «يحكي الجزء البشري فمن أجل انقسام الإنسان بين شيء ينبعث منه مشتاقاً إلى مطلوبه، وبين شيء يبعثه شائقاً إلى مطلوبه ما وجب أن يكون له روية هي به، وبديهة هي إليه»(ص٢٢٨). لعل المقابلة بين المشتاق والشائق في النص توحي بأنهما يعملان في خطين متقابلين متخالفين إن لم يكونا متناقضين، لكنهما يلتقيان في الوسط ليؤلفا كلاً واحداً.

إن هذا يعني أن الإبداع لا يتم بالإلهام وحده، كما لا يحصل بالفكر وحده، وإنما يكتمل بالجانبين معاً: الجانب الفطري الموهوب، والجانب الجهدي المبذول. لكأن أبا حيان التوحيدي يتحدث عن الجانب الذي اخذ مساحة واسعة من النقاش في الفكر النقدي العربي وهو المطبوع والمصنوع.

لقد تعرض كتاب المقابسات إلى هذا الجانب، وناقشه في أكثر من موقع، ولكن من جهة حاجة الطبيعة إلى الصناعة. وقد فسر أبو سليمان هذه الحاجة بقوله: «إنما الطبيعة احتاجت إلى الصناعة في هذا المكان، لأن الصناعة هاهنا تستملي من النفس والعقل، وتملي على الطبيعة، وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون النفس، وأنها تعشق النفس، وتتقبل آثارها، وتمتثل بأمرها، وتكمل بإكمالها»(ص١١٣).

لقد بنى هذه الحاجة على أن الصناعة تستمد قوتها وفاعليتها من النفس والعقل، ثم تؤثر بهذه القوة وتلك الفاعلية على الطبيعة، معتمداً على أن الطبيعة عاشقة للنفس التي هي فوقها، تتأثر بها، وتقبل أوامرها، وتتكامل معها. ولكي يؤيد ما ذهب إليه ضرب مثلاً عن ذلك الموسيقى، قائلاً: «والموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مؤاتية، وآلة

منقادة، أفرغ عليها تـأييد العقل والنفس لبوساً مؤنقاً، وتأليفاً معجباً، وأعطاها صورة معشوقة وحلية مونقة فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة(٨)، بوساطة الصناعة الحاذقة التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها استكمالاً بما تأخذ وإكمالاً بما تعطي»(٩)(ص١١٣). فالروية هي: «التمثيل بين خواطر النفس»(ص٣٦٦).

وتكامل البديهة والروية، أو الإلهام والفكر، أو المطبوع والمصنوع في أنهما «يجريان من الإنسان مجرى منامه ويقظته، وحلمه وانتباهه، وغيبته وشهوده، وانبساطه وانقباضه»(ص٢٢٨ ـ ٢٢٩). فهذه أحوال متغايرة في الإنسان لكنها أجزاء منه، فبها معاً يحيا ويتحرك ويتنفس ويعيش لغزاً يعرض ذاته على التحليل والاستنتاج باستمرار، تماماً كالعمل الفني الناضج الفن الذي يحتاج دوماً إلى محلل مدقق يجتهد في حل إشكالاته.

إن الصناعة أو بذل الجهد في التفكير لبلوغ الكمال في الفن المبدع، ليذكرنا بما يقوله التوحيدي عن المعدن الذي «يبخل بما فيه إلا لمستحقه بالطلب والجهد والمعاناة والكدح»(ص٣٧٦). وينطبق هذا على المبدع الذي يحتاج لإخراج معدن فنه ورؤاه إلى جهد ومعاناة، كما ينطبق على الناقد الباحث عن معدن النص وجوهره، إذ يحتاج هو الآخر إلى كدح واجتهاد، تحقيقاً للهدف الجليل.

ـ ٥ ـ

ويقودنا حديثه عن الإلهام والروية، أو الطبع والصنعة إلى المناقشة حول الحقيقة والاستعارة، أو الواجب والخيال من جهة النظر الفلسفية التي تطرح في كتاب المقابسات. قال عن الحقيقة: «ليس لشيء وجود، ولا وجوب الا للباري

الحق، فلا حقيقة إذن لشيء إلا له، لأنه هو الواجب، ولك ما عداه فإنما هو به واجب(١٠)، وبه ممتنع، وبه ممكن. والوجود الحق له. فكل وجود يرسم للممكن أو للممتنع فإنما هو بالاستعارة، والتقريب، والتحلية، والتشبيه»(ص١٨٧) أو ـ كما نقول نحن اليوم: بالخيال.

هذا مهم لأن كتاب المقابسات قد رسم فيه الخط الفكري الفلسفي لحدود الحقيقة، وحدود الاستعارة ـ الخيال. فالحقيقة الوحيدة هي للباري تعالى، وطريقها طريق العقل، لأن العقل كما مر بنا سابقاً ـ هو الدال على هذه الحقيقة، وهو الأقرب إلى الباري تعالى. وما عدا هذه الحقيقة فهو اقتراب منها على الاستعارة أو التشبيه، أو بكلمة جامعة على الممكن، لأنه ـ كما قال: «لا طبيعة للممكن، وإنما هو موقوف على فرض الفارض، ووهم الواهم، ووضع الواضع، وظن الظان، وليس كالواجب الذي هو ثابت على وتيرة واحدة. ولا كالممتنع الذي هو ايضا على هيئة واحدة، ثم إن الإمكان بعد هذا كله استعار من الواجب شبهاً، واقتطع منه ظلاً، واستعار من الممتنع شبهاً، واسترق منه ظلاً»(ص١٨١ ـ ١٨٣).

فلما كانت الحقيقة حالة حية ثابتة، والممتنع مقيماً على حالة العدم الثابتة، فإن الممكن ـ هو الاستعارة والتشبيه والخيال ـ يقع في الوسط، يلتفت إلى الوجود فيستعير منه ظلاً، والى العدم فيستعير منه ظلاً، ليكون ممكناً أي متردداً بين الوجود والعدم. وهذه الحالة عائمة لا طبيعة لها كما قال.

لعل قول النوشجاني يزيد المسألة وضوحاً حيث قال: «الباري الحق، والأول الأوحد منبجس الأشياء كلها ومنبعها، عنه تفيض فيضاً، وفيه تغيض غيضاً، لا على حد اللفظ بل على حل العقل فإن الأشكال والحدود من الأقوال والأعراض منفية في ساحة الألوهية، لكنها رسوم محركة للنفوس تحريكاً، وكلمات مقربة من الحق تقريباً. تبلغ بالسامع إلى ما وراء ذلك كله

تبليغاً. وكلما كانت هذه الرسوم أتم وأحسن، والكلمات أبهى وأبين كان التحريك ألطف، والإدراك أسرف. ولهذا ما يضرب عن بيان إلى بيان، ويؤثر كلام على كلام. وكمثال على هذا التحريك، وهذا التحرك: حاضر الأشكال والخطوط والصور والنقوش»(ص١٦٣).

يفيدنا النص أموراً كثيرة أهمها أن اللفظ في الأدب يقابل العقل في الفلسفة. وإذا كان الأول عاجزاً عن إدراك الحق فإن الثاني قادر على ذلك الإدراك. ومنها أن الصور والأشكال والخطوط، والنقوش ناتج الاستعارة والخيال(١١)، وهي بعيدة عن الساحة الألوهية، لكنها تحفز النفس للاقتراب منها، وكلما كانت تلك الرسوم أتم وأكمل، كانت مهمتها أسهل. لأجل هذا تأتي البراعة في الصنعة الأدبية، فيضرب عن بيان إلى بيان، طمعاً في التجويد، وإغراء في الوصول.

إن هذا يعني أن مهمة وسائل الأدب والشعر والفن هي النزوع نحو الحق بتحريك النفوس والتأثير عليها، لكنها تظل ـ على أية حال ـ قاصرة عن مهمة العقل الذي يسكن الساحة الألوهية بنفسه، ودون أن يستعين بغيره، أو يحتاج إلى الحركة والتحريك. إن هذا يذكرنا بنص العروضي السابق الذي جعل الحركة عند الحس، والسكون عند العقل. فالعقل «من فيض العلة الأولى وجوده، لأن هذا النعت لكل ما دونه بالاستعارة، وله بالواجب والحقيقة»(ص١٥٥). وكان قد قال: «العقل سلم إلى الله تعالى، به الخير كله»(ص٢٤٩).

وفي عالم الاستعارة يستخدم أبو حيان التوحيدي مصطلحات أخرى كالاختيار والمقاييس والانفعال. وكلها توحي بالمحاكاة الأفلاطونية التي تعني نزوع العالم السفلي إلى محاكاة العالم العلوي كما سنرى في نصوص تالية.

عن أبي سليمان أن «الأشياء تتحرك وتسكن فمحركها هو مسكنها لأنها

إليه تتحرك إذا تحركت، وبه تسكن إذا سكنت وذلك أن كل من أوجب الحركة العلوية بالفعل أوجب الحركة السفلية بالانفعال»(ص٤٤٢ ـ ٤٤٣). وقال في موضوع آخر: «الانفعال على ثلاثة أنحاء: فنحو ينحظ به المنفعل عن خاصة جوهره باستحالة صورته وانحلال كينونته، وضرب يتحرك به المنفعل على نفسه إما نقصاً لما اجتمع، أو استخلافاً لما انحل عنه. وضرب يتطاول به المنفعل إلى ما فوقه مقتبساً لنوره، وتشوقاً إلى كماله. فهذا المنفعل من وجه الاختيار أكمل وأفضل»(ص٢٧٧).

فالمنفعل الثالث نزاع إلى العالم العلوي كي يقتبس من نوره نوراً، ومن كماله كمالاً، أو بكلمة اخرى ليستعير نوره وكماله، أو ليحاكيها، خيالاً وانفعالاً، طمعاً في تجاوز موقعه السفلي إلى الموقع العلوي.

وهو يستخدم المقاييس في معنى الانفعال السابق قال: «العقل الأول يدرك الأشياء بغتة، والعقل الثاني يدركها ايضا بغتة إذا كان بالعقل الأول، لا تعوقه عنه الأشياء الهيولانية، فاذا عاقته احتاج أن يتوصل بالمقاييس ويدرك شيئاً بعد شيء»(ص٤٠١).

ويوافقه على ذلك ابو علي عيسى بن زرعة اذ يقول: «فجالينوس قد تهجم بنظره وتفحصه عن علتين: إحداهما موضوعة لذلك ومطبوعة على ذاك، والأخرى يدنيها منها ويضيفها إليها ويشبهها بها اقتداء بالفعل البشري، وتصرفاً بالقياس الإنسي، فالعلة الأولى طباعية، والأخرى صناعية، والقياس المشار إليه من الأولى برهاني، والقياس المدلول عليه من الأخرى بياني»(ص٤٣٨). ولعل آخر كلمة في النص تفيد بأن الاستعارة، والقياس، والانفعال وسائل بيانية أو أدبية مقابل البرهان الذي هو وسيلة عقلية.

والتوحيدي في نصوص أخرى يستخدم الفكر والروية والوهم في الاتجاه ذاته إذ يقول: «للفعل النفساني طرفان: أحدهما يلي الوهم، والآخر يلي

العقل الأول، فاذا مال إلى الوهم كان فكراً وروية، لأنه يلبس عليه الوهم فيريد أن يتخلص، فإذا مال إلى العقل الأول كان عقلاً مدركاً للأشياء بلا فكر ولا روية ولا زمان. فالفكر إنما هو العقل الوهمي، ولا يقدر الوهم على أن يتوهم شيئاً بلا شكل»(ص٤٠٢).

كما يستخدم الاجتهاد في المعنى نفسه إذ يقول: «إنما كان العلم حقاً، والاجتهاد في طلبه مخلصاً، والقياس فيه صواباً، وبذل السعي دونه محموداً لاشتباك هذا العالم السفلي بذلك العالم العلوي، واتصال هذه الأجسام القابلة بتلك الأجرام الفاعلة، وإذا صح هذا الاتصال والتشابك صح التأثير العلوي وقبول التأثير من السفلي بالمواصلات الشعاعية، والمناسبات الشكلية»(ص٦٤ ـ ٦٥).

كأنه يستخدم الشكل في النصين مرادفاً للاستعارة وما شاكلها ايضاً.

ما يجمع النصوص السابقة ـ على أية حال ـ فكرة أساسية هي أن العقل الأول هو المثال الذي يسكن الساحة الألوهية، فهو يدرك الأشياء دون فكر أو روية أو زمان. إنه فوق القوى البشرية، كما أنه فوق الزمان أو خارجه، لذا أصبح موضوعاً يستحق المحاكاة أو المقايسة أو الاستعارة، بوساطة الانفعال أو الفكر والروية. وهذه جميعاً أحوال وأشكال تخص الأدب والشعر والبيان.

لكأنه في حديثه عن القياس والاستعارة إنما يتحدث عن الخيال الذي يرسم الصور على مثال أعلى بطريق غير طريق الحقيقة، وذلك أن المصطلحات السابقة تنتمي في مفهومها الحديث إلى عمل الخيال الأدبي بسبب من الأسباب. ومما يساعد على هذا الاستنتاج أن الكلام كله مستند إلى العلاقة بين الحقيقة والاستعارة بالمفهوم الذي ابتدىء الحديث به، وهو الحديث الذي ورد في قول آخر على أساس العلاقة بين الحقيقة والمجاز. قال: «أنت صورة لنفسك وبدنك، إلا أنك منقسم بين حقيقة ورثتها عن نفسك، ومجاز دخل

عليك من بدنك. فوفر عنايتك على ما يستخلص حقيقتك من مجازك. ويفضي إلى أشرف غايتك»(ص٢٥٧).

فالمجاز في النص يلتقي مع الاستعارة وما شاكلها في النصوص السابقة، لكن النص يعطينا أكثر من ذلك. إنه يوحي لنا بأن المجاز أو لغة الأدب والشعر تؤول إلى غاية شريفة إذا وجهها ناظموها وجهة الحقيقة حسب مفهومه لهذه الحقيقة.

- ٦ -

ويسوقنا الحديث عن الحقيقة والاستعارة إلى الحديث عن **الصورة والهيولى**:

فالصورة أرفع شأناً من الهيولى، مثلما أن العقل أعلى قيمة من الحس، لكن الكمال في ائتلافهما معاً. هذا ما قاله ابو سليمان حين سئل عن معنى قولهم: فلان ملء العين والنفس. قال: هذا جمع «بين المنظر المقبول بالعين اذا نظر إليه، وبين المخبر الممدوح باللسان إذا أشرف عليه. وكان هذا كالرمز بين الناس بالفرق بين الشخص والنفس. وإن أحدهما لابسه الآخر كمل الإنسال فيهما، وإذا اخطأه أحدهما كان نقصه من جهته، فإذا من النقص بد فلإن يكن من قبل العين أولى، أعني أن يكون الإنسان ملء النفس غير ملء العين، لأنه إذا كان ملء النفس غير ملء العين كان روحاً، وإذا كان ملء العين غير ملء النفس كان بدناً كله كثافة وغلظاً. وكان أحدهما نصيبه من الهيولى أكبر والآخر قسطه من الصورة أوفر. وإذا ائتلفا كان الكمال المطلوب»(ص٢٢٨).

نستنتج من النص أيضا أن الصورة تنتسب إلى الروح، والهيولى تنتمي إلى البدن، ولذلك اتجهت الهيولى إلى المادة، بينما كمنت الصورة في عالم القيمة. (الهيولى في عالم الكون والفساد أقوى لأنها في محل عزها، والصورة

في عالم الحق أتم لأنها في معدن كمالها)(ص٢٤٩).

والصورة مؤيدة بالعقل لا تفهم سرارها إلا به. أما الهيولى فخلابة تغري بالسقوط، ولا يتخلص منها إلا بقوة النفس(ص٢٥٢)، لكن لا وجود لشيء إلا بصورته وهيولاه. فأما الهيولى بذاتها فغير موجودة، وكذلك الصورة: «فكل ما يقوم فإنما يقوم بهما معاً، ثم يصير بذلك المتقوم صورة أخرى محفوظة الظاهر والباطن إلى الأولين اللذين هما: الهيولى والصورة. ثم على حسب ما عليه الصورة في هذا المتقوم يكون شرف جوهره، لأنه يستفيد البساطة من الصورة، والتركيب من الهيولى. وكذلك على حسب غلبة هيولاه فيه يكون صفة جوهره»(ص٢٨٤ ـ ٢٨٥).

والمقوم هنا هو الجسم المشكل منهما معاً، والموحد لهما جميعاً، فهو صورة جديدة لكن قد يغلب عليه أحدهما، فإن كانت الغلبة من نصيب الصورة شرف جوهره، وإن كانت من نصيب الهيولى انحدت قيمته. وتظل «الهيولى عاشقة للصورة مع المنافاة بينهما، لأنها بها تكمل، والصورة قالية للهيولى لأنها بها تخس، إلا أن يكون المقوم منها وافر النصيب من الصورة»(ص٢٥٠).

والذي أعلى من قدر الصورة أنها نابعة من النفس والعقل معاً. «فالنفس والعقل ـ كما قال بعض الأوائل: يصوران صوراً تحتملهما، فإذا تمت تلك الصورة، أمكنت أعطتها النفس تمام ما تهيأت له، فتكون في أدنى طبقات الأنفس وهي النامية»(ص٣٩٦). والذي حط من قدر الهيولى أنها مضادة للروح الصافية الرؤيا، فإذا تخلصنا منها تخلصنا من الحاجز بيننا وبين ذواتنا الحقيقية حتى نرى الأمور بوجهها المثالي كما يستنتج من النص التالي: «إذا أردنا أن نحس بأنفسنا، وأن نعلم العلوم الشريفة، حرصنا على أن نفارق أنفسنا الهيولانية، فنصير كأنا نصير خالصة نرى ذاتنا، فإذا رأينا ذاتنا استفدنا

منهــا علومــاً شــريفــة. وكـنا نحن الـناظر والمـنظور إلـيــه، والـعــالم والمعلوم»(ص٣٩٨).

وكان قد جاء في تعريفات التوحيدي أن الصورة هي «التي بها الشيء هو ما هـو»(ص٣٦٤). وكأنه يريد أن يقـول: هي التي تعرض جـوهر الأشيـاء في أشكالها. كـما جـاء في تعريفه للـهيولي بقـوله: «قوة موضـوعة لحـمل الصور منفعلة»(ص٣٧١). وكان جعل الهيولي وسيلة لغاية أكثر قيمة.

ومهما يكن فإن الإنسان يحتويهما متحدين معاً، لأنه «مسجون بالضرورة والاخيتـار. والصورة عنونت الاختيار، والهيولي رسـمت الاضطرار وإنما كان الاخـتيـار منسوباً إلى الصـورة بحق الشـرف، وإنما كان الاضطرار منسـوباً إلى الهيولي بحق الخسة. والإنسان كالإناء لهما»(ص٢٣٥ ـ ٢٣٦).

- ٧ -

كأن أبا حيان في تعرضه للصورة والهيولى يعالج قضية **المعنى واللفظ** وهو بإعـلائه العـقل يجب أن يكون في صف المعنى المـمـاثل للصـورة، على حـساب اللفظ المناظر للـهيلولى. وقـد يكون هذا الاسـتنتاج صـحيـحاً، اذا مـا استحضـرنا رأيه في اللفظ والمعنى، فقد صرح بأنه يتسـامح في قصور اللفظ إن تحصل له المعنى. قال على لسان أبي سليمان: «والدليل على أن المعنى مطلوب دون اللفظ الموشـح بالوزن المحـمـول علـى الضـرورة أن المعنى مـتى صـودف بالســانح والخـاطر، وتوفى الحكم، لم يبل بما يفــوتـه من اللفـظ الذي هو كاللباس، والمعرض والإناء والظرف»(ص٢٣٩). وقد كرر هذا الرأي في مكان آخر فقال: «إذا استقام لك عمـود المعنى في النفس بصورته الخاصة فلا تكترث ببعض النقيصة في اللفظ»(ص٣٧٥).

لعل عـبارة «صورته الخـاصة» في النص هـي الصورة نفسـها التي تـقابل

الهيولى، وإذا استقامت للإنسان، حسب رأي أبي سليمان، فإنه لا يبالي ببعض القصور في اللفظ. لكن أبا سليمان في موقع آخر يخالف نفسه حين يرى ضرورة عدم الإخلال باللفظ والمعنى كليهما، فقد ورد على لسانه، وهو يوازن بين المنطق والنحو قوله: «وجل نظر المنطقي في المعاني، وإن كان لا يجوز له الإخلال بالألفاظ التي هي كالحلل والمعارض. وجل نظر النحوي في الألفاظ، وإن كان لا يجوز له الإخلال بالمعاني التي هي كالحقائق والجواهر وكما أن التقصير في تجهيز اللفظ ضار ونقص وانحطاط، كذلك النقص في تحرير المعنى ضار ونقص وانحطاط»(ص١٢١).

قد يكون السبب في هذه المخالفة الذاتية أنه في الموضع الأول يتحدث عن اللفظ وزناً، بينما يتحدث في الموضع الثاني عن اللفظ نحواً، لذلك جاز أن يتهاون في المقام الأول، ولم يسمح لنفسه أن يتجاوز التجاوز نفسه في المقام الثاني. وقد يشفع لهذا الاستنتاج قوله: «الوزن معشوق الطبيعة والحس، ولذلك يغتفر له ما يعرض من الاستكراه في اللفظ»(ص٢٣٩).

كل هذا يرتد إلى فلسفته الأساسية في قيمة كل من العقل والحس، ذلك أن اللفظ من الحس، والمعنى من العقل. قال على لسان أبي بكر القومسي: «الألفاظ يشملها السمع، والسمع حس، ومن شأن الحس التبدد في نفسه، والمعاني تستفيدها النفس، ومن شأنها التوحد بها، والتوحيد لها. ولهذا تبقى الصورة عند النفس وتبطل عند الحس، والحس تابع للطبيعة. والنفس متقبلة للعقل. فكان الألفاظ على هذا التدبيج والتنسيق من أمة الحس، والمعاني المعقولة من أمة العقل»(ص٩١ ـ ٩٢). وكما كان الكمال بتوحيد الحس والعقل هناك، أصبح الكمال بتوحيد اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون هنا، ذلك لأن النقص في الثاني يؤدي إلى النقص في الأول، والعكس صحيح ايضاً.

- ٨ -

ومن اللفظ والمعنى إلى المنظوم والمنثور:

النثر عند أبي حيان أشرف جوهراً من النظم، وأعلى مقاماً، أما النظم فهو أشرف عرضاً. وقد علل لذلك مرة فقال على لسان أبي سليمان: «لأن الوحدة في النثر أكثر، والنثر إلى الوحدة أقرب، فمرتبة النظم دون مرتبة النثر، لأن الواحد أول، والتابع له ثان»(ص٢٧٢). والواقع أنه يفضل النثر على النظم لأسباب أخرى هي أن النثر أقرب إلى العقل، ففي العقل ـ ما مر بنا ـ تتم الوحدة، بينما الشعر أقرب إلى الحس، لأن ألفاظه الموزونة تتوجه إلى السمع قبل توجهها إلى العقل وفي الحس يحدث الاختلاف. وقد قال في موضع آخر: «النظم أدل على الطبيعة، لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل لأن النثر من حيز البساطة والوزن معشوق الطبيعة والحس»(ص٢٣٩).

هناك سبب آخر فضل النثر لأجله على النظم هو «أن الكتب السماوية وردت بألفاظ منثورة، ومذاهب مشهورة، حتى إن من اصطفي بالرسالة في آخر الأمر غلبت عليه تلك الوحدة، فلم ينظم من تلقاء نفسه، ولم يستطعه»(ص٢٧٣).

وكأنه أراد القول: إن الرسل غلب عليهم النثر لانتمائه للعقل والوحدة، وما كان لهم أن ينظموا الشعر لاختصاصه بالطبيعة والحس وهما أقل شأناً من العقل. ومن عليه الرسل له فضيلة التقدم وشرف الجوهر.

كان تفضيل النثر على النظم منقولاً على لسان أبي سليمان، وحين ووجه بسؤال عن غلبة النظم علينا، وتقلبنا للشعر الذي يطربنا أكثر من النثر، أجاب أجابتين: أولاهما قوله: «لأنا متنظمون، فمالاءمنا أطربنا، وصورة

الواحد فينا ضعيفة، ونسبتنا إليه بعيدة، فلذلك إذا أنشدنا ترنحنا»(ص٢٧٢). وثانيتهما قوله: لأنا بالطبيعة أكثر منا بالعقل. والوزن معشوق الطبيعة والحس»(ص٢٣٩).

إن هذه الآراء جميعاً ترتد، في الواقع، إلى لب فلسفة أبي حيان، وهو إيمانه بالعقل الذي كان قد دعا الإنسان أن يكون به سامياً، وشكه بالطبيعة، التي كان قد رآها أرضية، فمن غمس نفسه في غمارها هلك وطاح. وعلى أية حال فإنه يحاول في نهاية الأمر ـ شأنه دائماً ـ المزج بينهما؟ وتوحيد النظر إليهما معاً، ولكن على أساس تدخل العقل في أحوال النظم حتى يصبح للنثر ظل فيه، وله ظل في النثر. قال: «لكن العقل، مع هذا، قد يتخير لفظاً بعد لفظ، ويعشق صورة بعد صورة، ويأنس بوزن دون وزن، ولهذا يشقق الكلام بين ضروب النثر، وأصناف النظم، وليس هذا للطبيعة، بل الذي يستند إليه من الكلام ما كان حلوا في السمع، خفيفاً على القلب، بينه وبين الحق صلة، وبين الصواب وبينه آصرة. وحكمها مخطوط بإملاء النفس، كما أن قبول النفس راجع إلى تصويب العقل»(٢٣٩).

فهو يرى أن احتواء الواحد منهما على بعض خصائص الثاني هو السبب المباشر لإمتاعنا وإقناعنا في وقت واحد، قال: «ومع هذا ففي النثر ظل من النظم، ولولا ذلك ما خلف، ولا طاب ولا تحلا. وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا اختلفت بحوره، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه»(ص٢٤٠).

أعتقد أن فكرته عن تدخل العقل في اختيار عناصر الشعر المنظوم، تتساند مع فكرته الثانية القاضية بأن في الشعر ظلاً من النثر، لأن النثر في النهاية ينتمي للعقل. ويبدو أن الفكرتين معاً كونا أساساً مكيناً لديه في تقويم الشعر والحكم عليه، كما بدا ذلك جلياً في كل نقده التطبيقي.

قال التوحيدي: قلت لأبي سليمان يوماً: أنشدني أبو بكر الصيمري عن سمكة القمي عن أبي محارب الفيلسوف لنفسه:

أصدّ عن الدنيا على حبي الدنيا ولا بد من دنيا لمن كان في الدنيا

وأدفعها عني بكفي ملالة وأجذبها جذب المخادع بالأخرى

فقال هذا كلام رقيق الحاشية، حسن الطباع، مقبول الصورة، يدل على ذهن صاف، وقريحة شريفة، واختيار محمود، وذهن ناصع، ورأي بارع»(ص٣٣٣ ـ ٣٣٤).

فالأبيات تحوي معاني فلسفية، وصداماً فكرياً، وحكمة أكثر مما تحوي قيماً فنية تعبيرية، لكن إعجاب أبي سليمان بالمعنى العقلي دفعه إلى أن يعجب بها إعجاباً كبيراً. ولو حاولنا استخلاص بعض جمله وتعبيراته في حكمه الإيجابي السابق عليها لاستنتجنا أنه كان يصدر في أقواله عن فلسفته العقلية: فالصورة المقبولة، والذهن الصافي الناصع، والقريحة الشريفة، والاختيار المحمود، كلها صفات تنتحي جهة العقل أكثر من انتحائها جهة الحس والطبيعة.

ومن ذلك استحسانه البديهي في قوله:

لا تحسدن على تظاهر نعمة شخصاً تبيت له المنون بمرصد

أوليس بعد بلوغه آماله يفضي إلى عدم كأن لم يوجد

وكان يقول: «ما أفلح البديهي قط إلا في هذه الأبيات»(ص٣٣٥). والذي أعجب أبا سليمان المعنى الفلسفي، والمقايسة العقلية، وإلا فحظ البيتين من الفن قليل

ولعل إعجاب أبي سليمان بأبيات تالية لبعض الإلهيين يؤيد ما ذهبنا إليه

من أن حكمه نابع من تقديره للمعاني العقلية، وشكه فيما يصدر عن الحس. والأبيات هي:

لما تجاوز حسي ... وفات مسي ولمسي

رجعت نحوي لشرط ... نفيت عني حسي

فلاح تحت ضلوعي ... ما قد من قرن شمسي

فقلت هذا طريقي ... من غير شك ولبس

وغصت حتى تجلى ... وأشرقت منه نفسي

قال ابو سليمان: «ما أحسن الأدب والحكمة اذا كان هذا من ثمرها»(ص٣٣٦ ـ ٣٣٧).

والأبيات ـ كما ترى ـ ذات مرام صوفية، يتجافى صاحبها عن الحس، ويتعلق بالروح التي أشرقت تحت ضلوعه، فاتخذها طريقه حتى تجلت له الذات الإلهية التي أشرقت منها نفسه ـ كما ظن.

إن فلسفة أبي حيان التوحيدي لا تخلو من ملامح صوفية(١٢) على أية حال، لأن العقل برأيه خليفة الله، وهو الأقرب إليه تعالى. لكن أبا سليمان ـ مع ذلك ـ كان يعترف، عندما نزع نفسه من سلطان فلسفته، أن الشعر يحتاج أكثر مما في النماذج السابقة وأمثالها، فحين أنشد لنفسه بعد إلحاح من تلميذه أبي حيان:

بكيت على مفارقة الشباب ... وأيام التجني والعتاب

بياض الشيب أعلام المنايا ... نشرن نذيره لك بالذهاب

هو الكفن الذي يبلي ويبلي ... ويأتي بعده كفن التراب

أتبع الأبيات بقوله: «الإقلال من هذا الباب أولى بنا، فلسنا من هذا الفن، وسمة التقصير لائحة علينا، ودالة على نقصنا، فإن خفي ذلك فبنظرنا فينا، لأن الإنسان عاشق نفسه، ولين في مؤاخذتها على تقصيره»(ص٣٣٦).

لقد جاء اعترافه بتقصير أمثاله عن فن الشعر الحقيقي، لأنه ـ أمام محاسبة نفسه ـ تمثل له متلقو الشعر ممن لا يعدون فلاسفة عقلانيين دائماً، أو ممن هم بالطبيعة أكثر منهم بالعقل، وأدرك أن حكمهم على هذا الفن لا يتوافق وحكه فيلسوفاً عقلانياً، لذلك وقف وقفة صادقة مع نفسه، وأمر أصحابه وتلامذته أن لا يذيعوا شعره قائلاً: «من انتحل لضعفه قوة غيره قحة وجسارة فقد استجر إلى نفسه فضيحة وخسارة»(ص٣٣٥).

والكذب في الشعر مسوغ. قال التوحيدي: «وجرى يوماً بحضرة أبي سليمان حديث أحكام النجوم، فقال: من طريف ما ظهر لنا منه أنه ولد في جيرتي ابن نباتة، فقيل لي: لو أخذت الطالع، فأخذته وعرضته على علي بن يحيى، فنظر وعمل وقوم، فقال لنا فيما قال: هذا المولود يكون أكذب الناس، فعجبنا منه. فما طالب الأيام حتى ترعرع، وخرج شاعراً كما ترى معدوداً في أهل عصره»(ص٣٣٣). وقال الصيمري: «قد يكذب البليغ ولا يكون بكذبه خارجاً من بلاغته. فقال ابو سليمان: ذلك الكذب وقد ألبس ثوب الصدق وأعير عليه حلية الحق»(ص٣٢٧) من الواضح أن هذا التسويغ للكذب في الشعر والبلاغة مبني على أساس أنهما ـ في رأي هؤلاء الفلاسفة ـ يهدفان إلى الخير دائماً.

يظل أبو حيان التوحيدي وأستاذه أبو سليمان، على أية حال، مع الشعر المقترن بالحكمة والعقل، شأنهما في ذلك شأن أرسطو والنقاد العرب الذين طبعوا النظرية الشعرية العربية بطابع العقل. فقد كان أبو سليمان يقول: «هذه الآداب والعلوم هي قشور الحكمة وما انتشر منها على فائت الزمان، لأن

القياس المقصود في هذه المواضع، والدليل المدعى في هذه الأبواب، معها ظل يسير من البرهان المنطقي، والرمز الإلهي، والاقتناع الفلسفي. وقد بين هذا الباب أرسطو طاليس في الكتاب الخامس ـ وهو الجدل ـ كل ما في الإمكان التعليق به، والاحتجاج منه مع التمويه والمغالطة»(ص٣٠٥ ـ ٣٠٦).

الواقع أن الآداب في نظره أقل شأناً من الحكمة، وإن ارتبطت بها بعض ارتباط، لأنها ـ كما قال: «قشور الحكمة» وليس لبها. كما فيها «ظل» يسير من البرهان المنطقي، والرمز الإلهي، والاقتناع الفلسفي. والظل إشارة على وجود، ولكنه ليس الوجود بعينه. وهذا يتناسب مع ما لاحظناه سابقاً من أن العقل ـ في رأيه ـ قد يتدخل في عناصر الشعر ليخرجه وقد اتشح بالصواب، واتسم بالحق.

- ٩ -

ومما يلاحظ في نصه ايضاً أنه جعل العلوم والآداب. في صف واحد، مع أنه كان قد قال في الصفحة ذاتها: «النحو والشعر واللغة ليس بعلم»(ص٢٠٥). كما أنه في موقع آخر فصل بين لغة الأدب ولغة العلم فقال: «وهذا علم كلما قلت الحروف فيه كان المعنى بها أتم وأخلص، وكلما كثر اللفظ كان ما يراد به، ويعنى فيه أنقص. وليس كذلك باقي العلم. والسبب في ضيق هذا العلم أنه بحث عن حقائق الموجودات، وقصد إلى أعيان المعقولات، والحقائق عرية من العلل والشبهات، بعيدة عن الشكوك والمعارضات، غنية عن التأويلات والاحتمالات، لأنها تصون أغراضها عن زخارف القول، وترتفع عن مواقع الاستعارة والغلط والتجوز والاتساع»(ص٣٧٩).

فكل الصفات التي تتجافى عنها لغة العلم، مثل التأويلات،

والاحتمالات، والاستعارة، والتجوز، والاتساع، هي من خصائص لغة الأدب. لكن عبارة: «وليس كذلك باقي العلم» توحي بأنه يفرق بين علم وعلم. فالعلم الموصوف بالنص السابق هو علم الفلسفة وحده. وهو يختلف عن باقي العلوم.

كأنه عني بباقي العلوم علم الكلام. فقد سجل كتاب المقابسات كراهية الفلاسفة لأهل الكلام. فهذا يحي بن عدي، شيخ أبي حيان، يقول: «إني لأعجب كثيراً من قول أصحابنا إذا ضمنا وإياهم مجلس: نحن المتكلمون، ونحن أرباب الكلام. والكلام لنا، بنا كثر وانتشر، وصح وظهر. وكأن سائر الناس لا يتكلمون، أو ليسوا أهل الكلام. لعلهم عند المتكلمين خرس، أو سكوت»(ص٢٠٥).

وبعيداً عن أسلوب السخرية والتهكم هذا، كان أبو سليمان يفرق بين طريقة المتكلمين وطريقة الفلاسفة فيقول: «طريقتهم مؤسسة على مكايلة اللفظ باللفظ، وموازنة الشيء بالشيء إما بشهادة من العقل مدخولة وإما بغير شهادة منه البتة، والاعتماد على الجدل، وعلى ما يسبق إلى الحس... والفلسفة محدودة بحدود كلها تدل على أنها بحث عن جميع ما في العالم مما هو ظاهر للعين، وباطن في العقل ومركب بينهما مع أخلاق إلهية، واختيارات علوية وسياسات عقلية»(ص٢٠٤).

أما الشعر فحسب تعريف أبي حيان له هو: «كلام ركب من حروف ساكنة ومتحركة بقواف متوازنة، ومعان معتادة، ومقاطع موزونة، وفنون معروفة»(ص٣٥٩).

إن كل الصفات التي وصف بها الشعر تتعلق بألفاظه ما عدا قوله «ومعان معتادة» أو «معان معادة» في رواية أخرى. قد تكون كلمتا «معتادة» و «معادة» اللتان وصف الشعر بهما أو بأحدهما يدلان، بطريقة ما، على مقابلة المعنى

الشعري بالمعنى الفلسفي، فإذا كان المعنى الشعري معاداً مكروراً، أو معتاداً مألوفاً، فإن حظه من الحقيقة قليل، خصوصاً اذا ما قورن بالمعنى الفلسفي الذي يمتلك الحقيقة كلها حسب نظر الفيلسوف.

- ١٠ -

لم يكن التوحيدي سيء الظن **بالأدب والشعر والبلاغة** على الرغم من أنه لا يساويها بالفلسفة. إنه يدرك خطرها في توجيه النفس إلى ما تحب، أو صرفها عما تكره. في كتاب المقابسات ثلاثة نصوص في تعريف البلاغة منقولة على لسان أبي سليمان.

أولها قوله: «هي الصدق في المعاني، مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة، وتحري الملاءمة والمشاكلة، برفض الاستكراه، ومجانبة التعسف»(ص٣٢٧).

وثانيها قوله: فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن، والبناء والسجع والتقفية، والحلية الرائعة، وتخير اللغة، وإحضار الزينة بالرقة والجزالة والحلاوة والمتانة، وهذا الفن لخاصة الناس، لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام، والوصل إلى غاية في قلوب ذوي الفضل بتقويم البيان»(ص١٢٢).

وثالثها قوله: «قد علم صاحبها وطالبها ما ينتهي إليه، ويقف عليه من تنميق لفظ، وتزويق عرض، وتغطية مكشوف، وتعمية معروف، وإحضار بينة، وإظهار بصيرة، واختصار باب، وتفليل ناب، وتسكين مارد، وهداية متخير، وإرشاد متسكع، وإقامة حجة، وإنارة برهان وتلطيف قول في عتاب، وتسهيل طريق في أعتاب، وتهنئة مسرور، وتسلية محزون، وتلهية عاشق، وتزهيد راغب، وقلب حال عن حال حتى تضم بها أمور منتشرة، وتندمل بها صدور منفطرة، وتتسق بها أحوال متعاقدة، وتستدرك بها حسرات فائتة،

وتخمد نيران متلهبة»(ص٥٩ ـ ٦٠).

فإذا أردنا تحليل نصوصه السابقة عن البلاغة، وحولناها إلى لغتنا قسمناها أفكاراً أهمها:

١ ـ أن صاحب البلاغة على علم بالهدف الذي ينشىء بلاغته خدمة له، بل إن طالبها يدرك غايتها ايضاً، وغايتها نبيلة، ومعانيها صادقة، وهي للخاصة لا للعامة.

٢ ـ أن تجميل الوسائل البلاغية من تنميق اللفظ، وتزويق العرض، وتخير اللغة، وتحري الملاءمة تأتي ضمن الغاية البلاغية القيمة، وليست مجرد تحلية زائفة أو زائلة.

٣ ـ أن الهدف الذي تسعى البلاغة لتحقيقه يندرج ضمن الأهداف السامية من هداية متحير، وإرشاد متسكع، أو إطراب الخاصة بعد الإفهام، والتوصل إلى غاية في قلوب ذوي الفضل.

٤ ـ أنها تيسر لصاحبها مكاناً مقبولاً في مجتمعه، فتظهره لطيفاً في العتاب، مرضياً في الأعتاب، مشاركاً في الأفراح والأتراح، معيناً على العشق، مرغباً في الزهد.

٥ ـ أن لها قوة سحرية في تغيير الأحوال إلى الأفضل والأجمل، فتندمل بها صدور منفطرة، وتستدرك بها حسرات فائتة، وتخميد نيران ملتهبة.

٦ ـ أنها تقوم على أساس جمع المتناثرات والتأليف بين المتعاندات، ورفض الاستكراه، ومجانبة التعسف، وإصابة اللغة وتخيرها.

فهذه أحوال نافعة في البلاغة، لكن الوصول إليها لا يتم بلغة ليست عادية الجمال كما أراد أن يقول. إنه في ذلك كله مدرك لفاعلية البلاغة،

وتأثيرها في النفوس. وقد نقول القول عينه في تعريفه للشعر:

قال على لسان أبي سليمان: «وكذلك الشعر الذي منتهاه قائم في النفوس من صاحبه، ثابت في قريحته، يجيش به صدره، ويجود به طبعه، ويصح عليه ذوقه، من مدح مأمول وترقيق غزل، وهجو مسيء، واستنزال كريم، وتوشية لفظ، وتحلية وزن، وتقريب مراد، وإحضار خدعة، واستمالة عزيز، وضرب مثل، واختراع معنى، وانتزاع تشبيه مع تصرف في الأعاريض بين، وقيام بالقوافي ظاهر»(ص٥٩).

يحوي النص - في لغتنا - أموراً أهمها:

١ - أن مصدر الشعر هو النفس. فالشعر تعبير عما يجيش في صدر الشاعر من أفكار وأحاسيس ومعان. وفي هذا التفات إلى المبدع - الشاعر، وحاجاته النفسية الضاغطة.

٢ - أن الشعر يختلف في ماهيته وقيمته باختلاف الشعراء، لأن كلاً منهم يصدر عن طبعه الذي طبع عليه، والذوق الخاص به.

٣ - أن الشعر مؤلف من الطبع والصنعة، فهو - فضلاً عن صدوره عن طبع صاحبه - يحتاج إلى توشية لفظ وتحلية وزن. لعل هذا يذكرنا باهتمام التوحيدي بالغناء فهو يعرفه بقوله: «شعر ملحن، داخل الإيقاع والنغم الوترية»، وما الإيقاع عنده إلا «صوت بترجيع، خارج من غلظ إلى حدة، ومن حدة إلى غلظ، بفصول بينه للسمع، واضحة للطبع»(ص٣٥٩). فاهتمام أبي حيان بالوزن والموسيقى بائن في الكتاب كله.

٤ - أن فضيلة الشعر في الابتكار، لأنه بحاجة إلى اختراع معنى، وانتزاع تشبيه، مع تصريف في الأعاريض بين وظاهر.

٥ ـ أن للشعر قوة تأثير في السامع، لأنه يقرب المراد، ويستميل العزيز، ويستنزل الكرم، وفي هذا استحضار للمتلقي ولالتقائه مع المبدع على أحوال نفسية واحدة يستثيرها الشعر.

٦ ـ أن في الشعر معاني خالدة تصلح أن تكون مثلاً.

٧ ـ أن موضوعات الشعر موضوعات معروفة كالمدح، والغزل، والهجاء.

يلاحظ أن التوحيدي هنا أكثر إنصافاً للشعر من تعريفه السابق له، فهو هنا يسجل للشعر ابتكاراً للمعاني، بينما كان قد قال سابقاً: إن معاني الشعر معتادة أو معادة. لكن قد يلتقي القولان دون تناقض إذا كان قد عنى بالمعاني المعتادة هنا الأغراض الشعرية كالمدح، والغزل، والهجاء، فهي أغراض قد تكون معتادة في الشعر حتى زمنه، ولكن اعتيادها لم يكن يمنع من الابتكار والابتداع فيها.

- ١١ -

لقد تعرض التوحيدي للابتكار والتقليد في نصوص أخرى:

فحين سئل الخوارزمي الكاتب: لم إذا قيل لمصنف أو كاتب أو خطيب أو شاعر: هات بدل هذا اللفظ لفظاً تهافتت قوته، وصعب عليه تكلفة ولو رام قصيدة مفردة كان عسره عليها أقل، أجاب: «لأن رقع ما وهى يحتاج إلى تدبير قد فات أوله من جهة صاحبه الأول، ومن كان أولى به. وكان كالأب له، وذلك شبيه بعلم الغيب. وليس كذلك إذا افترع هو كلاماً وابتدأ فعلاً، واقتضب حالاً لأنه يستقل حينئذ بنفسه، ولا يحتاج فيه إلى شيء كان من غيره أو يكون، فعقله بيقظته يعطيه تمام ما قد فتح عليه سده، وقدح عليه زنده. ولم يكن هكذا حاله في كلام معروض عليه، لم يهجس قط في نفسه، ولا أعد له

باله شيئاً من فكره. . . وفي الجملة كل مبتدىء شيئاً فقوة المبتدأ تفضي به إلى غاية ذلك الشيء. وكل متعقب أمراً قد بدأ به غيره، فإنه بتعقيبه يفضي إلى حد ما بدأ في تعقيبه، ويصير ذلك مبدأ له، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدأ وبين المتعقب»(ص١٠٢). وقارن بقول مشابه للقومسي في (ص١٠٧).

يقرر النص أن الابتكار أكثر يسراً من ترقيع الأفكار، وأن الابتداع الذاتي أسمح من تقليد الآخرين، أو التصنع لملاءمتهم في أفكارهم. فالمسألة مبنية على تنوع المعاني واختلافها باختلاف منشئها. فالأب في النص يعني المبتدع الأوحد للمعنى المنتج. وليس هناك إمكانية لأن يكون لمثل هذا المعنى أبوان في آن واحد. ثم إن النص ليوحي بأبعد من ظاهر ألفاظه. فمسألة ترقيع الأفكار قد لا تخص أفكار الآخرين فقط، ولكنها قد تعني صعوبة ترقيع أفكار الشاعر نفسه، بعد أن يغيب عنها زماناً ما، لأنها ـ كأفكار الآخرين ـ تصبح مع الزمن رجماً بالغيب. ويكاد النص ينفي التقليد على إطلاقه، لأنه أثبت أن المتعقب أمراً بدأه غيره تصبح الأفكار في الأمر المتعقب، مبتدأ لأفكار جديدة يؤسسها عليها، ثم تنقطع، بعد ذلك، المشاكلة بينها وبينه.

لكن التوحيدي يخالف نفسه، ويقر التقليد في نص آخر. قال على لسان القومسي: «وبالجملة الألفاظ وسائط بين الناطق والسامع. فكلما اختلفت مراتبها على عادة أهلها، كان وشيها أروع وأجهر. والمعاني جواهر النفس، فكلما ائتلفت حقائقها على شهادة العقل كانت صورتها أنصع وأبهر. وإذا ما وفيت البحث حقه فإن اللفظ يجزل تارة، ويرق أخرى، ويتوسط تارة بحسب ملابسته التي له من نور النفس، وفيض العقل، وشهادة الحق، وبراعة النظم. وقد يتفق هذا التعديل لإنسان بمزاجه الصحيح، وطبيعته الجيدة واختياره المحمود، وقد يفوته هذا فيتلافاه بحسن الاقتداء بمن سبقه بهذه المعاني إليه، فيكون اقتداؤه حافظاً عليه نسبة البيان على شكله المعجب، وصورته المعشوقة.

ومدار البيان على صحة التقسيم، وتخير اللفظ، وزينة النظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي المكان والزمان، ومجانبة العسف والاستكراه وطلب العفو كيف كان»(ص٩٢).

يهمنا قبل تحليل النص القول: إنه مروي عن أبي بكر القومسي، وكان - كما يصفه التوحيدي كبير الطبقة في الفلسفة»(ص٩١) - بينما كان النص السابق عليه مروياً عن الخوارزمي. وقد بدا الاختلاف في النصين على لغة كل منهما. فلغة الخوارزمي لغة أدبية بعيدة عن مفاهيم الفلاسفة. أما لغة أبي بكر القومسي فلغة استخدمت المصطلحات الفلسفية، وأفكار الفلاسفة حول النفس، والعقل وغير ذلك، لهذا كانت الآراء في هذا النص منسجمة تماماً مع أفكار التوحيدي وتوجهاته العقلية.

لأجل هذا جاء الاعتقاد الفلسفي بأن أناساً خاصين فقط هم الذين يستطيعون ابتداع الألفاظ مختلفة المراتب، وابتكار المعاني جواهر مؤتلفة الحقائق على شهادة العقل. وقد مر بنا أن الفلاسفة يعتقدون بأن جمال الألفاظ في اختلافها، وجمال المعاني في ائتلافها وتوحدها(ص٩١)، لذلك انقسم المؤلفون بين مبتدع للألفاظ والمعاني على عقيدة الفلاسفة العقلانين، وبين مقتد حسن التقليد تنحصر قدرته في المحافظة على ما اخترعه غيره في المعاني، ثم الاجتهاد في تهيئة البيان على الشكل المعجب المعشوق.

نظرة أبي حيان التوحيدي للبيان هنا أدنى من نظرته للبلاغة، ذلك أنه حصره في الجانب الشكلي، لأن مداره كما جاء في نص القومسي - على صحة التقسيم، وتخير اللفظ، وزينة النظم وما شاكل ذلك، بعيداً عن المعنى والغاية الشريفة. إن اهتمامه بالمعنى والعقل هنا أفقده الثقة في بعض الأدباء والشعراء، فجعل منهم مجرد ناقلين لمعاني غيرهم، وإن بشكل مجمل ومزوق.

- ١٢ -

والخلاصة أن التفكير النقدي في كتاب المقابسات محكوم بفلسفة صاحبه المؤسسة على أهمية الفرق بين العقل والحس، فالعقل ـ حسب رأيه ـ خليفة الله تعالى والعلة الأولى، وموقعه في العالم العلوي. أما الحس فقوة إنسية، وموقعه في العالم السفلي، لكن ما في الأسفل يظل في داخله تشوق نحو الالتحام بما في الأعلى. وإذا ما تحقق التوحد بينهما وصلا درجة الكمال المطلق. وبهذا أصبح كل أمر، وكل معنى، وكل عنصر في مجال النقد الأدبي متأثراً بذلك التباعد، أو بهذا الاقتراب والتوحد ما بين العقل والحس. وقد جاء في مكان ما من هذا البحث أن فلسفة أبي حيان التوحيدي في كتاب المقابسات منشأة على أساس العلاقة بين العقل والحس، قرباً، أو بعداً، أو توحداً.

ومن القواعد الداخلية الأخرى التي يتعرض لها أبو حيان التوحيدي النفس والطبيعة، فهما يأتيان بهذا الترتيب بعد العقل وقبل الحس، فالنفس تستمد الصور من العقل، أما الطبيعة فتقوى بالنفس، وهي الأقرب إلى الحس.

تتأسس على هذه القواعد الداخلية أفكار أبي حيان التوحيدي حول مسائل الأدب والشعر مثل حاجة الإلهام إلى الفكر، أو البديهة إلى الروية. وحاجة الطبيعة إلى الصناعة. وعلاقة الاستعارة بالحقيقة، ذلك أن الحقيقة الوحيدة الموجودة الثابتة هي الباري تعالى. وكل حقيقة أخرى فإنما هي بالاستعارة. إذ تعد الحقيقة العليا مثالاً يجذب إليه ما دونه، أو موقعاً شريفاً يتعشقه كل منحط عن منزلته. وقد حاول التوحيدي التوصل عن طريق هذا الجذب اليقيني إلى تلمس توق ما أسماه بالعلة الثانية نحو العلة الأولى، أو العقل الثاني جهة العقل الأول، مفترضاً حدوث ذلك بوسائل متعددة منها الاستعارة، والتشبيه، والتحلية والتقريب، والقياس، والفكر، والوهم وغيرها.

وهذه وسائل توحي بالمحاكاة الأفلاطونية أو بما يمكن أن نسميه الخيال حسب مصطلحاتنا الحاضرة. ومما يؤيد هذا أنه قال بأن الدليل على وجود العلة الأولى دليل برهاني، والدليل على وجود العلة الثانية وارتباطها بالأولى دليل بياني.

وناقش ايضاً الصورة والهيولى من زاوية اقتراب كل منهما من العقل، وابتعاده عنه. وقد قدم الصورة لأنها ناتج العقل بالاختيار، مستقلاً شأن الهيولى لأنها ناتج الحس بالاضطرار، ولأنها تشكل إعاقة للحركة نحو التسامي وبلوغ المطلوب.

وتفضيله الصورة هنا منطقي لأنه على تفضيل المعنى المرادف لها ـ حسب اصطلاحاته ـ على اللفظ المتناظر مع الهيولى. والمعنى منتسب إلى العقل، بينما اللفظ منتم إلى الحس.

وعالج المنثور والمنظوم مفضلاً الأول على الثاني، لأن المنثور أقرب إلى العقل، بينما المنظوم الصق بالحس والطبيعة. وحين ووجه بسؤال حول ميل الناس للمنظوم أكثر من ميلهم للمنثور أجاب لأن الإنسان بالطبيعة أكثر منه بالعقل.

ومما يسجل له أنه في كل معالجته للثنائيات السابقة كان حريصاً على تأكيد تكاملية هذه الثنائيات أو تلاحمها أو امتزاجها معاً، وذلك بسبب تعلقها بالثنائية الكبرى في فلسفة التوحيدي وشيوخه وهي ثنائية الحس والعقل، أو الثنائية التي تؤلف الجانبين الإنسانيين المتناقضين: جانب الضعف، وجانب القوة. وهذان الجانبان، على تعارضهما وتناقضهما، متلازمان ومتكاملان، ولا يستطيع الإنسان الاستغناء عنهما، لأنهما بتكاملهما يوجدان التوازن الداخلي الضروري لإدامة الحياة، مع تناقض ما في هذا الحياة.

ومع أن التوحيدي يرى البلاغة والبيان والشعر أقل درجة من الحكمة،

فإنه يحسن الظن بغايتها وبأدائها. ولا يخفي إعجابه بالطريقة الجميلة التي تلتئم بها وسائلها، إذ يعترف بأن هذه الوسائل، بما فيها من تزيين لفظ، وتزويق وزن، وتواؤم أجزاء، وصحة لغة، قادرة على التأثير في النفس، والتغيير من حال إلى حال. وهو يرى أن النفس هي مصدر هذا الفن عند المبدع، ومستقرة عند المتلقي. لكنه، كأرسطو ومعظم النقاد العرب، يربط بين جمال البلاغة والأدب والشعر وبين تدخل العقل في اختيار بيان دون بيان، ووزن دون وذن، حتى تصل به إلى الصواب والحق.

وينزلق في أثناء حديثه عن الأدب والشعر إلى قضية التقليد والابتكار فيرى أن افتراع الأفكار وابتداعها أسهل من ترقيع أفكار الآخرين، لأن الإنسان في الحالة الأولى يملك حرية يستطيع بها توسيع حركة اختياره كيف شاء، أما في الحالة الثانية فهو مقيد بما ابتدأه غيره، لذا يصبح كمن يسير في غياهب مظلمة، وعوالم ضيقة لا يدري كيف ولا أين يضع قدمه حتى يسلم من زلة، أو ينجو من عثرة.


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الرابع

حماسة أبي تمام: قراءة في شاعرية الاختيار

يخرج أبو تمام لزيارة صديقه عبدالله بن طاهر في خرسان، وبعد إنهاء مهمته يعود إلى العراق، لكنه يعرج إلى همذان فيستضيفه فيها أبو الوفاء بن سلمة. لكن الثلج يمنعه من مغادرة همذان في وقت قصير، مما شجع أبا الوفاء على أن يضع بين يديه مكتبته الغنية. يقبل أبو تمام على القراءة والاختيار والتصنيف فيخرج وبيده مختارات شعرية نادرة، ومبوبة حسب المعاني والأغراض. وقد كانت «الحماسة» بداية تلك الأغراض، لذلك سمي الكتاب باسمها فقيل: حماسة أبي تمام، أو ديوان الحماسة لأبي تمام[1].

ليست الحماسة هي الاختيار الوحيد لأبي تمام، فقد عدد الآمدي له مجموعة من الاختيارات الشعرية الأخرى، ووصفه بأنه «كان مشتهراً بالشعر، مشغوفاً به، مشغولاً مدة عمره بتخيره، ودراسته»، وبأن كتب اختياراته كلها مشهور ومعروف[2] لذلك قال الحسن بن رجاء: ما رأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام[3].

لكن الحماسة تظل أشهر اختياراته بل هي أشهر كتب الاختيارات جميعاً. قال المرزوقي في هذا: «وقضيت العجب كيف وقع الإجماع من النقاد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه»[4] أبو تمام. وقد عزا بعض الدارسين ذلك لأسباب منها أنها ألفت على نحو لم يعهد في المختارات من قبل، فهي مبوبة، وتحوي مقطعات قصيرة لا قصائد طوالا، وتختص بشعر المغمورين والمقلين[5].

الحماسة صنفت الشعر المختار وجعلته في عشرة أنواع، وقد سمى كل نوع باباً. والأبواب هي: الحماسة، والمراثي، والأدب، والنسيب، والهجاء، والأضياف، والمديح، والصفات، والسير والنعاس، والملح، ومذمة النساء. كانت محاولة أبي تمام هذه أول محاولة في هذا الباب، لأن تصنيف المجموعات القديمة كان يتم عشوائياً، دون أن ينظمها أي ضابط إلا الاختيار الجيد»[٦].

أنجز أبو تمام مهمته في الحماسة دون أن يفصح عن دوافعه، وأسباب مزاحمته غيره في عمل ليس من اختصاصه، ولم يكلفه فيه أحد من الخاصة. إنه، بعمله ذاك، قد فتح باباً واسعاً للتأمل والجدل، تماماً كما كان الحال مع شعره المشكل الذي استدعى تأويلاً وجدلاً. لقد أضفى هذا الاختيار غموضاً، كغموض شعره المحتاج قراءة في العمق تلاحق أبعاده وغاياته.

لا أظنني متجاوزاً إذا وصفت خلفية اختيار الحماسة بأنها نص غائب يحتاج ـ ككل النصوص العميقة ـ كشفاً وجلاء. فالنصوص الهامة، والآثار الكبيرة هي وحدها التي تتطلب ـ كما قيل: «قراءة خلاقة تتجاوز المنصوص عليه، والمنطوق به، ولهذا فإن مهمة القارىء ـ الناقد أن لا يؤخذ بما يقوله النص، مهمته أن يتحرر من سلطة النص لكي يقرأ ما لا يقوله، ولكن انطلاقاً مما يقوله، وبسبب ما يقوله، فالنص يحتاج إلى عين ترى فيه ما لم يره المؤلف، وما لم يخطر له»[٧] تلك هي المفارقة: «أن أسعى إلى التحرر من النص به وله»[٨].

وبناء على هذا سأنطلق، لفهم صنيع أبي تمام في الحماسة، من الحماسة نفسها، إلا أنني سأتجاوزها لغيرها من مسائل ترتد إلى إشكالية أبي تمام في عصره، وما أثارته هذه الإشكالية من خصومة واختلاف وصراع. فأبو تمام لم يكن شاعراً عادياً ينفعل الناس بشعره حين سماعه أو قراءته، ولكنه كان ظاهرة

ينقسم الناس حوله. لعل في نص اسئلة بعض الناس لعمارة بن عقيل عنه، وفي نص إجابته ما يوضح قيمة أبي تمام بصفته ظاهرة في عصره:

قيل: «قدم عمارة بن عقيل بغداد، فاجتمع الناس إليه، وكتبوا شعره، وسمعوا منه، وعرضوا عليه الأشعار، فقال بعضهم: ها هنا شاعر يزعم قوم أنه أشعر الناس طراً، ويزعم غيرهم ضد ذلك، فقال: أنشدوني له، فأنشدوه:

ولم تعطني الأيام نوماً مُسكّناً ألذُّ به إلا بنوم مُشرّد

فقال عمارة: لله دره، لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه، على كثرة القول فيه، حتى لحبب الاغتراب هيه، فأنشده:

وطول مُقام المرء في الحي مُخلقٌ لديباجتيه فاغترب تتجدّد

فإني رأيت الشمس زيدت محبةً الى الناس، إذ ليست عليهم بسرمد

فقال عمارة: كمل والله، إن كان الشعر بجودة اللفظ، وحسن المعاني، واطراد المراد، واستواء الكلام فصاحبكم هذا أشعر الناس، وإن كان بغيره فلا أدري»(٩).

لقد أبرز نص هذا الخبر تناقضاً تاماً بين المتعصبين لأبي تمام، والمتعصبين عليه(١٠) وهو تناقض لم يعهد من قبل، مما يؤيد كون هذا الشاعر ظاهرة حركت مجتمع الشعر، واستقطبت أطرافه، كما سجل النص ايضاً حكماً واضحاً لعقيل كان في صف أنصار أبي تمام، لكن مصداقيته تستند إلى ثلاث حقائق مهمة في مثله.

أولاها: أنه صدر من طرف محايد لم يدخل لعبة الصراع الدائر بين المتخاصمين.

وثانيتها: أنه صدر من شاعر متمرس بالشعر، عالم بأسراره ونصوصه،

لذلك اكتسب ثقة المهتمين به حتى سمعوا منه، وكتبوا عنه.

وثالثها: أنه صدر بعد سماع وتدبر. إن عقيلاً مثل في الخبر صوت متلقٍ غافل أثر فيه النص المسموع فحفزه إلى أن ينطق بحكم نزيه على ما سمع، أو مستقبل لرسالة قرأها بعناية، ثم سجل ترجمة للأثر الذي خلفته في نفسه وعقله. ولهذا كانت قراءته بريئة وعادلة، كما أنها لم تخلُ من تعليل يستند إلى فهم لطبيعة الشعر وأركانه. ويمكن القول ايضاً: إنه أوحى بالتشكيك في خصوم أبي تمام من خلال قوله: «وإن كان بغيره فلا أدري».

وقد عزا ابو الفرج الأصفهاني ثلب بعض الناس له إلى طلب الرفعة والرياسة، قال: «وفي عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط، حتى يفضله على كل سالف وخالف، وأقوام يتعمدون الردئ من شعره فينشرونه، ويطوون محاسنه، ويستعملون القحة والمكابرة في ذلك، ليقول الجاهل بهم: إنهم لم يبلغوا علم هذا، وتمييزه إلا بأدب فاضل وعلم ثاقب. وهذا مما يتكسب به كثير من أهل هذا الدهر، ويجعلونه وما جرى مجراه من ثلب الناس وطلب معايبهم سبباً للترفع، وطلباً للرياسة[١١].

من الواضح أن أبا الفرج يرى أن طلبهم ذاك مبني على أساس متهاوٍ، لأنه لا يستند إلى قوة إبداع خاصة بهم، وإنما إلى محاولة الحط من أصحاب هذه القوة الحقيقيين، وهي محاولة، إن انطلت على الجهلة فإنها لا تنطلي على النابهين، وهذا ما جرى لدعبل الذي كان كثير الحط من شعر أبي تمام، فلم يعترف به شاعراً، ولم يدخله في كتابه: كتاب الشعراء، وكان يتهمه بالسرقة، ويدعي أنه كان يتتبع معانيه ليسرقها. وحين وقف أحد النابهين على بعض ما ادعى أنه سرقة منه قال: «أحسن والله، والله لئن كان أخذه منك لقد أجاد، فصار أولى به منك، وإن كنت أخذته منه فما بلغت مبلغه فغضب دعبل وانصرف»[١٢].

اعتمد هذا الرجل في دفاعه عن أبي تمام، كما فعل عمارة بن عقيل من قبل، على مقياس الجمال الفني، حين قرأ بوعي نصوصاً مفرودة أمامه، وأطلق حكماً بعد تدبر ذوقه لمكونات جمال الشعر، بقطع النظر عن أن حكمه ذاك سيرضي دعبلاً أو يغضبه.

لكن موقف الرجل ـ من ناحية أخرى ـ أظهر أن الساحة لم تكن مهيأة دائماً لخصوم أبي تمام فحسب، ولكنها كانت تُقتحم من أنصاره أيضاً، ومن هؤلاء علي بن الجهم[١٣]، وأبو دلف[١٤]، والحسن بن رجاء[١٥]، ومحمد ابن عبدالملك الزيات، وإبراهيم بن العباس الصولي[١٦]، ومحمد بن حازم الباهلي[١٧]، وغيرهم. وقد كان بعضهم عنيفاً في دفاعه عنه، فقد جاء فضل اليزيدي إلى عبيدالله بن عبدالله بن طاهر يشعر أبي تمام يقرؤه عليه، ويعجب ممن جهل مقداره فقال له عبيدالله الذين جهلوه كما قال:

لا يدهمنك من دهمائهم عددٌ   فإنّ أكثرهم أو كلّهم بقرُ

ولما قال له فضل: قد عابه جماعة من الرواة للشعر، أجاب: الرواة يعلمون تفسير الشعر، ولا يعلمون ألفاظه، فوافقه قائلاً: هذه العلة في أمرهم[١٨].

يطرح هذا النص سبباً جديداً لمعاداة بعض الناس شعر أبي تمام، هو جهلهم بفنيته وأسرار جماله حتى مع كونهم يعلمون تفسيره. فعبيدالله فرق بين تفسير الشعر ومعرفة ألفاظه. وهو تفريق ذكي يخدم فكرة التطور والتجديد التي انطلق منها أبو تمام في البديع الذي وفّره لشعره.

ويلتقي فحوى النص السابق مع ما قاله أبو العباس محمد بن يزيد قال: «ما يهضم هذا الرجل حقه إلا أحد رجلين: إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام، وإما عالم لم يتبحر شعره»[١٩].

- ٢ -

تلك كانت معركة طاحنة أثيرت حول أبي تمام: الظاهرة الجديدة التي حركت مياهاً راكدة، وخلخلت أركاناً ثابتة، لكنها كانت معركة بين من هم معه، ومن هم ضده، فأين هو من كل الذي كان يجري؟

يبدو أن المعركة كانت تعيش وتتفاعل في وجدانه، لكنه لم يشأ أن يدخل أرضها المكشوفة مباشرة، وعلى نحو سافر كما كان دعبل يفعل. لقد جعل مساهمته فيها محصورة بما كان يقوله من شعر يصف فيه طبيعة هذا الشعر، وطريقته في نظمه، ويتعرض لمن يزاحمه ويخاصمه فيه من جهة، وبالمختارات الشعرية التي كان يرهق فيها نفسه جمعاً وتبويباً، كما هو شأنه في كتاب الحماسة من جهة أخرى.

ففي مدحه مالك بن طوق وصف قصيدته بأنها ابنة الفكر المهذب، وبأنها كثيرة الأسلاب:

خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى والليلُ أسود رقعةَ الجلباب
بكراً تورث في الحياة وتنثني في السلم، وهي كثيرة الأسلاب

الديوان، ج١، ص٩٠ - ٩١(٢٠)

وفي مدحه محمد بن عبدالملك الزيات جعلها مغربة في كل فهم غريب، كما باعد بينها وبين استقائها من الكتب تعزيزاً لفكرة جدتها وغرابة معانيها:

خذها مغربةً في الأرض آنسةً بكل فهم غريب حين تغترب
لا يستقي من جفير الكتب رونقها ولم تزل تستقي من بحرها الكتب

الديوان ١/٢٥٨

إنه في المثالين السابقين يؤكد ابتكاره لمعاني شعره، وابتعاده عن التقليد أو استقاء الأفكار من الكتب التي دونها غيره، بل يرى أن غيره يستقي من معانيه لملء كتبه، لذلك رأى شعره كثير الاستلاب. وهذا ما صرح به في أمكنة كثيرة. من ذلك هذه الأبيات في هجاء محمد بن يزيد الأموي الذي سرق كتاباً فيه شعر لأبي تمام، وسار إلى الممدوح وادعاه لنفسه:

يا عذارى الكلام صرتنَّ من بعـ ـدي سبايا تُبعن في الأعراب

إن ذمي محمد بن يزيدٍ في الذي ناله لغير صواب

دعه يحظى لدى الأنام بشعري وقصيدي فذاك أهون باب

الديوان ٤/ ٣٠٩

لا شك أن المفارقة الساخرة التي أقامها على الرضى دون الغضب بسرقة محمد لشعره كانت أشد إيلاماً، وأوجع مهانة من الهجوم السافر، والطعن المباشر.

لكن أبا تمام سلك إلى تعرية خصومه أسلوباً آخر، فقد أنزل من أقدارهم فجعلهم دونه مقدرة ومنزلة، كما فضح سرهم، إذ كانوا يصدرون في عداوتهم له عن مرض الحسد والبغضاء، فقد قال من قصيدة عتاب في عياش بن لهيعة:

أظن عندك أقواماً وأحسبهم لم يأتلوا فيّ ما أعدوا وما ركضوا

يرمونني بعيون حشوها شرر نواطق عن قلوب حشوها مرض

يوحي البيت الأول بثقة زائدة في النفس، فمهما حاول حاسدوه اللحاق به فإنهم لن يستطيعوا، لأن عدوهم وركضهم خلفه لن يسعفهم في الوصول إلى مكانته الشعرية. وإذا علمنا انه يعرض في شعره هذا بابن الأعرابي ـ كما يشير النبريزي في شرحه للأبيات ـ أدركنا المدى الواسع لهذه الثقة التي كانت

أساس ثباته وصموده أمام كل الرياح العاتية التي هبت في وجهه من جهات كثيرة، ولعل البيت التالي يعزز فكرة هذه الثقة الكبيرة:

أ إياي جارى القوم في الشعر ضلة وقد عاينوا تلك القلائد من نظمي؟

الديوان ٤/ ٤٩٥

ومن توكيد الثقة هذه جاء اختياره أشعار الحماسة. بل ربما كان تبويب الحماسة على النحو الذي ورد فيه تبويباً منبثقاً من داخل الشاعر، ومراعياً أهمية الموضوعات وترتيبها في فكره ووجدانه. لأجل هذا ابتدأ اختياره بموضوع الحماسة، أي الشجاعة واكتساب القوة الشخصية لمواجهة المشكلات الحياتية وهي كثيرة.

قد يعتقد أن لذلك سبباً اجتماعياً هو حاجة الخلافة زمن أبي تمام إلى بناء الفرد بناء حربياً لما كانت عليه الدولة العباسية من حروب مستمرة، بعضها داخلي، وبعضها الآخر خارجي.

لا أريد أن أجادل في هذا، وليس لي اعتراض كبير عليه، فقد كان غاية من غايات المختارات الشعرية في ذلك الوقت، لكن ما أريد توكيده هو أن لأبي تمام دوافع أخرى خاصة به، إنه كان يواجه تحدياً شخصياً كبيراً اقتضى الحاجة إلى شجاعة عالية كي يمضي في مشروعه التجديدي، وتفعيل مذهبه الشعري، ولعل ما عرفناه من اعتراضات بل تحديات حادة له يجعلنا نفكر فعلاً بما كان يحتاجه تثبيتاً لطريقته الجديدة التي قلقت كثيراً من القوى فاستنفرت تدافع عن مواقعها الأدبية والاجتماعية.

كان ابو تمام بحاجة إلى مثل قول تأبط شراً:

إذا المرء لم يحتل وقد جَدَّ جِدُّه أضاع وقاسى أمره وهو مدبر

الحماسة، جـ١، ص٧١(٢١)

إذن لما كان عازماً على أن لا يضيع أمره، وأن لا يقاسي إدباره، احتاج إلى أن يحتال له بعد أن جد جده فسلك طريق المواجهة مع التيار الفني السائد.

كما كان بحاجة لأن يتمثل قول عبيد بن ماوية:

فإني لذو مِرَّةٍ مُرَّةٍ إذا ركبت حالة حالها

الحماسة، جـ٢، ص٦٠٥

فهذا قول يجسد تصميماً أكيداً على إثبات الذات، وتثبيت الطريقة الجديدة، فصاحبها قد ركبت الحالة عنده حالها، وهو ذو مِرّة مُرَة لا يتخاذل، ولا يتراجع. فمذهبه الفني الذي تبناه انبثق من حاجة داخلية، وذوق تلقائي، كما كان استجابة فردية لإحساس جماعي بضرورة التغيير، وكسر حالة الجمود والرتابة والضجر، يؤيد هذا ما قاله أبو الفرج الأصفهاني عن تفضيل القطاع الأكبر من الناس لشعره. قال: وقد فضل أبا تمام من الرؤساء والكبراء، والشعراء، من لا يشق الطاعنون عليه غباره، ولا يدركون ـ وإن جدوا ـ آثاره، وما رأى الناس بعده إلى حيث انتهوا له في جيده نظيراً، ولا شكلا(٢٢).

ثم إنه كان يطرب ـ ولا شك ـ لقول ربيعة بن مقروم الضبي

والد ذي حنق عليّ كأنما تغلي عداوته في مرجل

الحماسة، جـ١، ص٦٣

فهذا القول يبدو كأنه خارج من داخله، وهو الذي كان يشعر بأن معركته مع الآخرين قد اتخذت شكلاً من أشكال العداوة الداخلية المعبأة حنقاً، مما دفعهم إلى محاولة إسقاطه من عالم الشعر ـ كما حاول دعبل أن يفعل، لكن صموده وإقبال الناس على شعره جعل عداوتهم تغلي في مراجل صدورهم.

كأني به قد تصبر على عداوتهم، ولما لم يعد للصبر عنده مكان صمم

على اقتناص أول فرصة تلوح لإبطال كيدهم، ونقض أباطليهم فصدق بذلك قول أحد شعراء الحماسة هو أوس بن حبناء:

إذا المرء أولاك الهوان فوله　　　هواناً وإن كانت قريباً أواصره

فإن أنت لم تقدر على أن نهينه　　　فذره إلى اليوم الذي أنت قادره

وقارب إذا ما لم تكن له حيلة　　　وصمم إذا أيقنت أنت عاقره

الحماسة، جـ٢، ص٦٥٤

كان ـ ولا شك ـ يسمع نقداً لاذعاً فيحتمل الأذى، ويصبر على المكروه، لكنه يتحين، في الوقت نفسه، فرصاً للرد الحاسم، والردع الدافع الشافي، فقد تكون «الحماسة» واختياراته الأخرى، بما أحيط بها من أجواء غير عادية، واحدة من تلك الفرص التي كان ينتظرها للرد على منتقديه، وبخاصة رواة الشعر الذين كانوا يعرفون تفسير الشعر القديم، لا فنية الشعر الجديد، كما مر بنا سابقاً.

لقد وصل، في وقت من الأوقات، إلى مقابلة الشر بالشر، وقد يكون ابتداؤه الحماسة بأبيات قريط بن أنيف التالية صدى لمثل هذا الموقف الداخلي في نفسه، قال قريط:

لو كنت من مازن لم تستبح إبلي　　　بنو اللقيطة من ذهل بن شيبان

قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم　　　طاروا إليه زرافات ووحدانا

لكن قومي، وإن كانوا ذوي عدد　　　ليسوا من الشر في شيء وإن هانا

يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة　　　ومن إساءة أهل السوء إحسانا

كأن ربك لم يخلق لخشيته　　　سواهم من جميع الناس إنسانا

المقابلة بين القوة/ والضعف ـ كما تشير إليها الأبيات ـ ليست خاصة بأهل قريط، وإنما هي موازنة إنسانية تتجاوز الجماعة إلى الفرد. وتتخطى الزمان والمكان إلى اللازمكان، لهذا فإن أبا تمام وجد نفسه في هذه الأبيات: فهو إما أن يكون كأهل قريط متسامحاً يجزي ظالميه مغفرة، والمسيئين إليه إحساناً، فيبدو في عيونهم ضعيفاً يغريهم ضعفه بالتمادي في ظلمه والإساءة إليه، وإما أن يكون كواحد من رجال «مازن» الذين كانوا يطيرون إلى الشر زرافات ووحدانا، قهراً له، وإبعاداً لأذاه.

وجد أبو تمام نفسه في جو مماثل لما كان عليه قريط، وهو جو مشحون بالعداوة، يتطلب منه موقفاً وفعلاً عملياً. لعل إعجابه بفحوى الأبيات، وجعلها بداية للحماسة يؤكد أن موقف القوة شده إليه، فغدا عازماً على أن يقابل الشر بالشر، لكونه السلاح الأمضى، والأجدى، والأردع.

ورد في الحماسة مقطوعات تمجد القوة التي تأتي في زمانها ومكانها الملائمين، فهذا الأخنس بن شهاب، مثلاً، يصف قومه بما يتعاكس وقول قريط السابق، قال:

فلله قوم مثل قومي عصابة	إذا حفلت عند الملوك العصائب
أرى كل قوم قاربوا قيد فحلهم	ونحن خلعنا قيده فهو سارب

الحماسة، جـ٢، ص٨٢٧

فالأخنس ـ خلافاً لقريط ـ يعجب بقومه في قوتهم، وعزتهم، وفخارهم في المجالس العالية، كمجلس الملك، كما يعجب بهيبتهم في نفوس سواهم؛ إذ لا يتجاسر أحد على التعرض لهم، فإذا كان الآخرون يقيدون فحول إبلهم خوفاً من أن تسرب في مراعي الآخرين، فإن فحول قومه مطلقة القيود، تتجول فيما طاب لها من الحقول، إنها محمية بمهابة أصحابها.

هناك إشارات كثيرة توحي بأن أبا تمام أهتم بمواقف القدرة والتحدي وإنصاف الذات، وهو يختار شعر الحماسة، وأهم تلك الإشارات تركيزه في بداية الحماسة على الشعر المحتفي بتلك المواقف، فقد أتبع قصيدة قريط بن أنيف السابقة بأخرى لشهل بن شيبان الزماني التي تركز على أن سلاح الشر في وجوه الأشرار يسير بصاحبه إلى النجاة والأمان:

صفحنا عن بني ذهل	وقلنا القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجعـ	ـن قوماً كالذي كانوا
فلما صرح الشر	فأمسى وهو عريان
ولم يبق سوى العدوا	ن دناهم كما دانوا
وبعض الحلم عند الجهـ	ـل للذلة إذعان
وفي الشر نجاة حيـ	ـن لا ينجيك إحسان

الحماسة، جـ١، ص٣٢ ـ ٣٨

فالمعاني العامة في هذه المقطوعة، والمقطوعة السابقة عليها متقاربة، لأنها في نفس مجال الموازنة بين سلوك القوة وسلوك الضعف، حتى لو أعطي السلوك الأخير صفة أخرى كالتسامح أو الرحمة. قد يكون أبو تمام أبدى جانب الصفح مراراً عله يعيد خصومه إلى الحق والعدل، ولكن حين لم ينفع هذا الجانب اللين دفع إلى أن يقلب لهم ظهر المجن، وإلى أن يبدي جانب الشر ـ كما فعل أهل الشيباني في الأبيات: ضرب وأوجع، وطعن فأدمى، وبذلك صدق عليه فحوى البيتين الأخرين: بعض الحلم مع الجهل ذلة وإذعان، وفي الشر نجاة حين لا ينجي الإحسان.

من الملاحظ ـ حقاً ـ أن المقارنة بين السلوكين المتناقضين السابقين تسيطر

على أبي تمام في بداية شعر الحماسة: فهو لا يكتفي بالمقطوعتين الأولى والثانية، وإنما يردفهما بأبيات في معناهما من المقطوعة الثالثة لأبي الغول الطهوي، الذي يمدح فوارس صدقوا ظنونه في شجاعتهم لأنهم كما قال:

ولا يجزون من حَسَنٍ بِسيْءٍ ولا يجـزون من غلظٍ بلين

فنكّب عنهـمُ درء الأعـادي وداووْا بالجنون من الجنون

الحماسة، جـ١، ص٤٠ ـ ٤٣

فالغلظة لا تقابل باللين، ولكن بما يفوقها غلظة وخشونة. كما أن الجنون لا يداوى الا بالجنون، هذا هو منطق هؤلاء الفوارس الذين تنكبوا درء الأعادي وشرورهم. إن هذه التجارب الثلاث تتماثل وتجربة أبي تمام مع خصومه: فالشر والجنون منهم لا يردعه الا شر وجنون منه.

من الملاحظ أن الشعراء الثلاثة السابقين كسروا ـ من جانب آخر ـ قاعدة عامة حين صيروا كلاً من الشر والجنون سلوكاً جميلاً بل نافعاً عندما استخدم في الحالات التي استدعته. وكسر العادة العامة المألوفة هو سلوك أبي تمام في شعره، فهو نزاع إلى مثل هذا التجاوز والتخطي.

إن أبا تمام كان ـ في الواقع نزاعاً إلى التحرر من سلطان القيود الخارجية أو القسر أو ما أشبه ذلك. كان يؤمن بأن «الإنسان الذي يحيا تحت سطوة الضرورة، ويرزح تحت نير القسر، لم يعرف بعد معنى الحرية، أما الإنسان الحر فهو ذلك الذي يعلم أن الشخصية لا تكتسب الا بالصراع والمجاهدة، وأن تحقيق الذات لا يتم إلا في ألم ومشقة، وعندما تصل الذات إلى التحرر فعلاً من كل عبودية فإنها عندئذ قد تستطيع أن تعلو على نفسها وأن تصل بالتالي إلى درجة الانتصار الروحي(٢٣).

- ٣ -

إن الحماسة، واختياراته الأخرى، والطبيعة المخالفة للمألوف في شعره يمكن أن تكون تحقيقاً للتحرر الداخلي، وانتصافاً للذات من أولئك الذين عينوا أنفسهم حكاماً على شعره، على الرغم من أنهم لا يملكون ما يؤهلهم لذلك. وإذا اعتُرف لهم بمعرفة ما في الشعر، فإن معرفتهم هذه مقيدة برواية الشعر القديم، وهم فيها لا يبذون أبا تمام بدليل اختياراته التي اعترفوا هم أنفسهم بتميزها، بل إن له ميزة عليهم، لأنه أضاف إلى ما يعرف، أما هم فقد تسمروا عند حدود معرفتهم دون أن يحالوا أو أن يسمحوا ـ على الأقل ـ لأمثاله بمحاولة إضافة جديد ما إلى القديم.

كان أبو تمام في معركة فاصلة مع نقاد عصره، أصحاب الذوق العتيق الذين لا يعرفون، ولا يريدون أن يعرفوا إلا طريقة واحدة في الشعر هي ما أسموه بشعر الطبع الذي ينثال على صاحبه انثيالاً، أو شعر الوضوح الذي يصل معناه إلى عقلك قبل أن تصل ألفاظه إلى أذنك[٢٤]، وشعر أبي تمام لم يكن من هذا ولا ذاك.

لقد قرأنا جميعاً قصة هذا الشاعر مع أبي العميثل وأبي سعيد الضرير اللذين كانا على باب عبدالله بن طاهر، فلما سمعا مطلع قصيدة أبي تمام:

هن عوادي يوسف وصواحبه   فعزماً فقدماً أدرك النجح طالبه

قذفا بها أرضاً، وحين راجعهما أبو تمام فيها صاح أحدهما في وجهه ـ ويرجح أنه أبو سعيد ـ لقد شددت على نفسك، فلماذا تقول ما لا يفهم؟ وقد احتاج أبو تمام إلى قوة النفس، وإيمان بما يصنع حتى يرد عليه بأسلوبه: وأنت، لم لا تفهم ما يقال؟[٢٥].

أبو العميثل، وأبو سعيد الضرير اثنان من كثير كانوا يقفون من جديد هذا الشاعر موقف الجفاء، بل العداء. ومن هؤلاء دعبل، وقد مر بنا جانب من عداوته، وأبو حاتم السجستاني الذي كان يسأل عن معاني أبي تمام فلا يعرفها، ثم يقول: «ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بخلقان لها روعة، وليس لها مفتش[٢٦] وابن الاعرابي الذي كان يقول عن شعره: «إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل»[٢٧] ومنهم أبو هفان، وحذيفة بن محمد الطائي الكوفي[٢٨]، وغيرهم.

لو لم يكن شجاعاً لم يثبت على ما هو عليه، ولما استطاع أن يفرض طريقته، ويجعلها مقبولة، بل مطلوبة، قيل: ما كان أحد من الشعراء يقدر على أن يأخذ درهماً بالشعر في حياة أبي تمام، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه[٢٩]. وهذا يوحي بأن كثرة الطالبين لشعره من الخلفاء، والأمراء، والأعيان، والقواد أفقرت اولئك الشعراء في زمنه، فلم يعد أحد يطلبهم. لقد استغني بشعره عن أشعارهم جميعاً.

وبقطع النظر عن صحة هذا الخبر، فإنه يعطينا ـ على الأقل ـ إيحاء بأن شعر الرجل كان، على المستوى الحياتي والاجتماعي، نافقاً ومطلوباً. يؤيد هذا خبر آخر هو تكملة لقصته مع أبي سعيد الضرير وأبي العميثل، قيل: إنه حين أنشد القصيدة عبدالله بن طاهر وبلغ إلى قوله:

وقلقل نأي من خراسان جاشها فقلت اطمئني، أنضر الروض عازبه

صاح الشعراء بالأمير أبي العباس: ما يستحق مثل هذا الشعر غير الأمير أعزه الله، وقال شاعر منهم يعرف بالرياحي: لي عند الأمير أعزه الله جائزة وعدني بها، وقد جعلتها لهذا الرجل جزاء عن قوله للأمير. فقال له: بل نضعها لك، ونقوم بما يجب له علينا»[٣٠].

شعر أبي تمام الذي لم يعجب أبا العميثل، وابن الأعرابي وغيرهما من النقاد المتعجرفين أشعل في نفوس هؤلاء جذوة الفن الجميل فاستقبلوه بحماسة بالغة، وإعجاب عظيم.

نعم أبو تمام كان، في عصره، بحاجة إلى الحماسة قدر ما كان جند الخليفة بحاجة إليه، فهو فرد يصارع، وحيداً، تياراً كبيراً. كان يصارع النقاد اللغويين الذين لم يكونوا يعرفون ولا يعترفون إلا بطريقة القدماء. وكان يصارع أناساً ربوا على ذوق خاص وقف عند حدود القديم في الشعر أيضاً. وقف الصولي عند أسباب طعن أولئك النقاد على شعر أبي تمام فنسبه إلى معرفتهم بمعاني شعر الأوائل وجهلهم معاني شعر المحدثين فقال: «الإنسان عدو ما جهل، ومن جهل شيئاً عاداه. وفرّ العالم منهم.... من «لا أحسن» إلى الطعن، وخاصة على أبي تمام، لأنه أقربهم (أي المحدثين) عهداً، وأصعبهم شعراً، وكيف لا يفر إلى هذا من يقول: اقرءوا عليّ شعر الأوائل، حتى اذا سئل عن شيء من أشعار هؤلاء جهله، والى أي شيء يلجأ إلا إلى الطعن على ما لم يعرفه، ولو أنصف لتعلم هذا من أهله»(٣١).

ولذلك قال بعض الدارسين واصفاً نقد علماء العربية من اللغويين والنحويين لمذهب أبي تمام: «فهم لا يفضلون الشعر الجاهلي لأسباب فنية، من جودة عبارة، أو صدق إحساس، أو جمال صورة، أو غيرها مما يعني به الناقد الآن، وإنما يفضل لمجرد السبق في الزمن»(٣٢).

كان ابو تمام، في صراعه العاتي مع أصحاب الذوق القديم، يشعر أنه يحقق نجاحات كثيرة بين الناس. على اختلاف طبقاتهم الاجتماعي ذلك أنهم كانوا يتحولون سريعاً إليه بعد أن وجدوا فيه شخصية عصرهم المتحضر والمثقف فشعر أبي تمام يغذي الذات التي لم تعد بسيطة ترضى بالعابر، وإنما أصبحت، بالانتفاح على الثقافات والحضارات الأخرى، تواقة إلى تحفيز الفكر والانفعال

والخيـال معـاً، والى الحركـة عبـر عالم من المتناقـضات والمتـضادات المتآلـقة في جدلية قولـية وفعلية، وهذا ما كان شعـره يوفره لها. لقد حقق ما قـاله هيرمان عن الشعر المدهش الذي يخلق عالماً جديداً تكون فيه الأشياء متنافرة ومـتشابهة في الوقت نفسه»(٣٣).

لكن تلك النجـاحات لم تكن تقنع أبا تمام ـ على مـا يظهر ـ فـقد يكون أراد أن يصمد للنقاد، حتى يكون قادراً على إقناعهم بأسلوبه، أو ـ على الأقل ـ انتزاع الاعـتراف به منهم أو من بعـضهم، لذلك سعى بكل وسـيلة ممكنة كي يصل إلى هدفه، ومـا شعر الحمـاسة الا وسيلة من هذه الوسائل التي قـوى بها عزيمته وتصميمه.

كنا قد وقـفنا عند شواهد من باب الحمـاسة في الشعر المخـتار، لكننا اذا انتقلـنا منه إلى باب الرثاء وجدنا مـا يعزز مقـصده، كـأن أبا تمام ـ مثـلاً ـ كان يرى نفسه في ذلك النموذج من الرجال الذي رثاه العجير السلولي، فقال:

فتى قُدّ قدّ السيف لا متضائـل ... ولا رهـل لبّاتـه وأبـــاجـله

إذا جد عند الجد أرضاك جِدُّهُ ... وذو باطل إن شئت ألهاك باطله

يسرك مظلوماً ويرضيـك ظالماً ... وكل الذي حمـلّته فـهو حامله

الحماسة، جـ٢، ص٩٢٠

هذا هو أبو تمام قُدَّ كالسيـف، لا يتضاءل ولا يتـرهل، وهو يرضيك في جده، ويلهيك في باطله أو مرحه، بل قـد يكون إلهاؤك عنده هو شحذ عقلك وفكرك، واسـتثـارة عاطفـتك وانفعـالك، إنه يسـرك مظلوماً لأنه ينتـصف ممن ظلمـه، ويرضيك ظالماً لأن ظلمـه نوع من الانتقـام لنفســه، فهو قـادر على أن يؤدي أمانة حمله بـعد أن نشأ نفسه على العـزم والحزم قبل أن يعمـد إلى تنشئة غيره، استمع إليه يقول في عتاب عياش بن لهيعة:

أجر الفراسة من قرني إلى قدمي ... ومشها حيث لا عِثرٌ ولا دَحَضُ

تنبئك أني لا هيابة ورعٌ ... عن الخطوب ولا جثّامةٌ حَرَضُ

الديوان، جـ٤، ص٤٦٥

إنه يتحدى عياشاً أن يجد فيه، بعد تفرسه إياه من أعلى لمته إلى أدنى نقطة في قدمه، نقيصة من ضعف أو خور. وهذا تحدي الذي يعلم أن عزيمته تسير به إلى هدفه دون عثار أو نقض لنيته وفعله (دحض)، فعلى الرغم من أن السهام ترميه من كل جانب، وتحاصره محاصرة الخطوب له، فإنه لم يتهيبها، ولم يفزع منها، ثم إنه لا يقعد عن العمل الجاد قعود الجثامة (النؤوم) الكسل، ولا يرضى أن يكون كالحرض الذي لا يُرجى نفعه، ولا يُخاف شره، لذلك جاز له أن يفتخر بنفسه وشعره من مثل قوله:

لا ذنب لي غير ما سيرت من غرر ... شرقاً وغرباً وما أحكمت من عُقَدي

نشر يسير به شعر يهذبه ... فكر يجول مجال الروح في الجسد

الديوان، جـ٤، ص٣٣٦

فهذا الشعر المهذب بالفكر السائر شرقاً وغرباً صير له سوراً من الرجال المعجبين به، المدافعين عنه كل متطاول عليه من الشعراء، كما قال للشاعر عتبة ابن أبي عاصم مهدداً:

سر أين شئت من البلاد فإن لي ... سوراً عليك من الرجال يخندق

وقصائداً تسري إليك كأنها ... أحلام رعب أو خطوب طرَّقُ

من شاعر وقف الكلام ببابه ... واكتنَّ في كنفَيْ ذراه المنطق

الديوان، جـ٤، ص٤٠٠

وهو الشعر نفسه الذي كان بسببه يقول للنقاد ما قاله العباس بن مرداس أو معاوية بن مالك معود الحكماء ـ حسب الاختلاف في الروايات:

فإن أكُ في شراركم قليلاً ... فإني في خياركم كثير

الحماسة، جـ٣، ص١١٥٣

كأنه يستحضر، من خلال الاستشهاد بالبيت الفئتين اللتين انقسمتا حول شعره: فئة تحط منه، وفئة تجله، لكن البيت ـ من جهة أخرى ـ يضعه في موقف الواثق الذي يعطي جزاء موازياً لموقفهما منه: فهما بين شرار يستقلونه، وخيار يكبرونه. جاء استحضاره هذا بتأثير من فحوى بيت قيل، أساساً، للفخر بالذات أمام أعداء الداء، ولما كان الموقفان متشابهين، فقد غدا التعبير عن أحدهما يشير بصمت إلى الآخر، فأي ناقد خصم للشاعر سيدرك لدى قراءته هذا البيت، الذي اختاره أبو تمام بعناية من القديم، أنه ضمن الفئة الأولى.

- ٤ -

لعل هذا يخدم هدف أبي تمام بطريقة صامتة أيضاً، فخصومه كانوا ينفرون من الإقبال على شعره، كما جاء في الوساطة، «فإذا سمعت قول أبي تمام، فأسدد مسامعك، واستغش ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات نحوه، فإنه مما يصدىء القلب، ويعميه، ويطمس البصيرة، ويكد القريحة»(٣٤)، لذلك قدم لهم ما يصف موقفهم وموقف الآخرين منه عن طريق الشعر القديم الذي يثقون به بدلاً من تقديمه بشعره الذي ينفرون منه، كي يضمن أن رسالته الصامتة قد وصلت إليهم وأدركوا فحواها.

ربما كان أبو تمام يؤمن بالعمل الصامت فعلاً: ذلك لأن مثل هذا العمل

أبلغ كثيراً من الكلام الهذر الذي لا طائل من ورائه، كما ورد على لسان عبدالملك بن عبدالرحيم الحارثي في رثاء رجل:

وأسمعنا بالصمت رجع جوابه ... فأبلغ به من ناطقٍ لم يحاور

الحماسة، جـ٢، ص٨٧٩

هذا، وإنني لا أشعر بالمبالغة حين أقول: إن شعر الحماسة كله، إن هو إلا سلاح أبي تمام الصامت في رده على النقاد المرذلين لشعره، والمقاومين لأسلوبه التجديدي ذاك. قد تسألني: كيف كان ذلك؟ وأجيبك مطولاً بالآتي:

إنني اعتمد في رأيي هذا على أساسين متلازمين: أولهما نفسي، وثانيهما عملي.

أما النفسي فهو زعزعة قوة الخصم بانتزاع سلاحه المبهور به، وسلاح النقاد زمن أبي تمام علمهم بأشعار العرب القدماء، وروايتهم له، وتصنيفهم فيه، فإذا ما جاراهم أبو تمام في ذلك، فإنه يصبح مثلهم: عالماً بأشعار العرب، وروايتها، وتصنيفها، وتبويبها، وإذا ما تفوقت اختياراته على ما اختاروا تغدو له ميزة عليهم. وهذا ما حققه فعلاً، فقد أثبت عن طريق الحماسة قدرة فائقة على الانتخاب. يقول المرزوقي: «وهذا الرجل لم يعمد من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الأغفال، ولا من الشعر المتردد في الأفواه المجيب لكل داع... بل اعتسف في دواوين الشعراء، جاهليهم، ومخضرمهم، وإسلامهم، ومولدهم، واختطف منها الأرواح دون الأشباح، واقترف الأثمار دون الأكمام، وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه. لأن ضروب الاختيار لم تخْفَ عليه، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستتر عنه... وحكى الصولي أنه سمع المبرد يقول سمعت الحسن بن رجاء يقول ما رأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام[٣٥].

والظاهر أن المعركـة الصامتة التي أثارها أبو تمام قـد وصل أوارها لأعدائه وحين أحسوا بخطرها المقبل عليهم، وبتأثير أسلحتها الحادة فيـهم، أعدوا لها العدة التي توقف حركتها، دفاعاً عن آرائهم، وأقوالهم السابقة في شعره. ولما لم يستطيعوا التشكيك في الحماسـة، ولا في الشعر المروي فيها، عمدوا إلى أن يوازنوا بين هذا الشـعـر وشـعر أبي تمـام نفسـه. وقـالوا في هذه الموازنة أقـوالاً وصلت إلى من جـاء بعـدهم فـرددها حـتى غـدت من المسلمـات في بعض الأوساط العلمية قديماً وحديثاً.

ويمكن حصر قواعد تلك الموازنة في قاعدتين اثنتين:

أولاهما: أن شعر الحماسة كان مرجعاً اعتمده أبو تمام في سرقة المعاني. جـاء في الموشح نص منسوب لابن المعتـز يقول فـيه: «ولما نظرت في الكتـاب الذي ألفه في اخـتيار الأشـعار، وجدتـه قد طوى أكثر إحسان الشـعراء، وإنما سـرق بعض ذلك، فطوى ذكـره، وجـعل بعـضـه عـدة يرجع إليـهـا في وقت حاجـته، ورجـاء أن يترك أكـثر أهل المذاكـرة أصول أشـعارهم على وجـوهها، ويقنعوا باختياره؟ فتخبى عليهم سرقاته»[٣٦].

فابن المعتز في هذا القول شوه فضل أبي تمام في الحماسة حين اتهمه بطي بعض محـاسن الشعراء ليكون الشعـر المطوي ذخراً لسرقـاته، وقد اتهم أبا تمام في أخلاقه أيضاً حين جعل ذلك العمل منه مـدبراً كي يخدع الناس فيلهيهم بما اختار عما طوى.

لقـد نحا الآمـدي هذا النحو فـحين عدد كـتب المختـارات لأبي تمام ربط ذلك بكثرة سرقاته منها، قال: «فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتـغل به، وجعله وكده، واقتـصر من كل الآداب والعلوم عليه، وإنه مـا فاته كثيـر من شعر جاهلي، ولا إسـلامي، ولا محدث إلا قرأه وطالع فـيه، ولهذا أقول: إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها، على كثرتها»[٣٧].

وأشير هنا إلى ما قاله محمد مندور رداً على هذا الجانب من التهم الت
وجهها الآمدي وابن المعتز وغيرهما لأبي تمام. قال: «والذي نظنه هو أ
دراسة السرقات دراسة منهجية لم تظهر إلا عندما ظهر أبو تمام وذلك
لأمرين: ١ ـ قيام خصومة عنيفة حول هذا الشاعر، ٢ ـ ثم لأنه عندما قا
أصحاب أبي تمام إن شاعرهم قد اخترع مذهباً جديداً وأصبح إماماً فيه، ا
يجد خصوم هذا المذهب سبيلاً إلى رد ذلك الادعاء خيراً من أن يبحثوا للشاع
عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجدد شيئاً، وإنما أخذ عن السابقين ثم بال
وأفرط»(٣٨).

وأضيف عليه، رداً للتهمة فأقول: إذا ما مد أي مناخياله بمثل ما فع
كل من الآمدي وابن المعتز، فإنه قادر على أن يأتي بدليل يدفع أكثر ما ذه
إليه، ويثبت عكسه تماماً، فلو كان أبو تمام ينوي سرقة الشعراء المتقدمين عليه
نشر كل ما عرفه من شعر، في هذه المختارات المتعددة التي سردها الأمدي
وليس مختاراً واحداً كما في النص المنسوب لابن المعتز ـ لكن في حرصه على
إذاعة ذلك الشعر دلالة أكيدة على نيته وضعه أمام الناس عامة، والنقا
اللغويين خاصة، كي يقارنوا، بالعدل، بينه وبين شعره، وليحكموا، بعـ
ذلك، على أن شعره بريء مما يدعون.

لعل الجو الذي أحاط بالحماسة وبقية المختارات يؤيد ما ذهبنا إليه: فق
جاء أن هذه المختارات اختيرت بعد تهمة صريحة وجهها إليه كل من أبي
العميثل وأبي سعيد الضرير حينما نظرا في قصيدته السابقة الذكر في عبدالله بر
طاهر فلم يجدا فيها ـ حسب أقوال خصوم أبي تمام ـ شعراً جميلاً سوى بيتير
مسروقين هما:

وركب كأطراف الأسنة عرسوا	على مثلها والليل تسطو غياهبه
لأمر عليهم أن تتم صدوره	وليس عليهم أن تتم عواقبه(٣٩)

فأبو تمام الذي ألح على جدة معانيه، إذا كانت معاني غيره ملبسة تشقى بها الأسماع:

وجديدة المعنى اذا معنى التي   تشقى بها الأسماع كان لبيسا

الديوان، جـ٢، ص٢٧٣

وعلى عذرية شعره:

إليك بها عذراء زفت كأنها   عروس عليها حليها يتكسر

الديوان، جـ٢، ص٢١٧

وعلى أن هذا الشعر مبرأ من السرق ومكرم عن المعنى المعاد:

إليك بعثت أبكار المعاني   يليها سائق عجل وحادي

يذللها بذكرك قرن فكر   إذا حرنت فيسلسل في القياد

منزهة عن السرق المورى   مكرمة عن المعنى المعاد

الديوان، جـ١، ص٣٨١

أبو تمام هذا سائق الشعر وحاديه، ومذلله بالفكر حتى يسلس له فيقوده بكر المعاني، يجب أن يكون قد تأذى كثيراً من الموقف الباغي الذي وقفه الرجلان منه، لذلك انتهز وجوده في بيت صديقه أبي الوفاء، وبين رفوف كتبه الوافرة، فأخرج تلك المختارات المتعددة، وفي مقدمتها كتاب الحماسة، ليبعث رسالة صامتة إلى من سلبه جهده، واتهمه باطلاً: هذا هو الشعر، الذي تتهموني بسرقته، أمام بصائركم فقارنوه بشعري لتعلموا أنني إنما أقول الشعر بفكري وجهدي، وليس اتكاء على شعر غيري.

هذا ومما يعزز احتمال ذلك الصدى لردة الفعل عند أبي تمام ما روي عن

ملاحظة بعض المتابعين لشعره، من أنه يجهد نفسه، ويتكىء فيه على ذاته: ففي حديث منسوب لمحمد بن أبي كامل، قال: «شهدت أبا تمام الطائي في منزل الحسين بن الضحاك، وهو ينشد شعره وعنده اسحاق بن إبراهيم الموصل، فقال له إسحاق: يا فتى: ما أشد ما تتكىء على نفسك أي أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقي من نفسه»[٤٠].

ونحو قول اسحاق هذا: «ما أخبر به المظفر بن يحيى، قال: نظر يعقوب الكندي في شعر أبي تمام فقال: هذا رجل يموت قبل حينه، لأنه حمل على كيانه بالفكر، قال: ويقال: إن أبا تمام مات لنيف وثلاثين سنة»[٤١].

المفارقة الساخرة المؤلمة التي عاشها ابو تمام بين ما يبذله من جهد فكري تحقيقاً لـلاستقلال الذاتي في شعره، وما يسمعه من تهم تنسب ذلك الجهد إلى غيره، أدى به إلى إحباط كبير تولد عنه توتر نفسي حاد، مما حفزه إلى استجابة غاضبة تعيد، لا شعورياً، إلى ذاته توازنها، وقد كانت الفترة الزمنية بين الصدمة التي تلقاها على باب عبدالله بن طاهر في خرسان، واختياره اشعار الحماسة وغيرها في همذان، كافية لتعقل مشاعره الغاضية، وللانتقال من الألم الى العمل أو ما يسميه علم النفس «بالاستجابات البديلة لحماية شخصيته، وإرضاء دوافعه الانفعالية، أو لمحاولة تغيير الواقع حتى يصبح مقبولاً ومحتملا»[٤٢].

كأنني به كان يتمثل بعض أقواله، مثل بيته التالي:

وإذا تشاجرت الخطوب قريتها   جدلاً يقل مضارب الاعداء

الديوان، جـ١، ص٣٨

وربما شاقته الأبيات التي تجسد موقفه ذاك فتحمس لاختيارها كمثل قول بغثر بن لقيط الأسدي:

وإذا حملت على الكريهة لم أقل بعد العزيمة ليتني لم أفعل

الحماسة، جـ٢، ص٦٩٤

أليست المفارقة العجيبة، التي تحدثنا عن تذوقه مرارتها، «خطوباً» ابتلته، أو «كريهة» أصابته، ثم أليس (الجدل) الذي فلّ مضارب أعدائه به، هو «العزيمة» التي استطاع بها أن يختار ذلك المقدار الهائل من الشعر القديم؟ أليس ذلك هو الفعل الذي لم يندم على أن فعله؟ أو لم يقل - بعد فعله - ليتني لم أفعل»؟

تغريني قصيدته التي قالها يصف البرد في خرسان كي أقترب منها لأربط بعض معانيها بالمعضلة التي كان يكابدها بعد زيارته المؤلمة لتلك البلاد.

بدأ القصيدة بالموازنة بين أثر الصيف وأثر الشتاء في نفس مستقبلهما هناك، فقال:

لم يبق للصيف لا رسم ولا طلل ولا قشيب فيستكسى ولا سَمَل

عدل من الدمع أن يُبكى المصيف كما يبكى الشباب، ويبكى اللهو والغزل

يمنى الزمان طوت معروفها وغدت يسراه وهي لنا من بعدها بَدَل

ما للشتاء، وما للصيف من مثل يرضى به السمع إلا الجود والبَخَلُ

أما ترى الأرض غضبى والحصى قلق والأفق بالحرجف النكباء يقتتل

إذا خراسان عن صِنَّبْرِها كَشَرَتْ كانت قتاداً لنا أنيابُها العُصُلُ

الديوان، جـ٤، ص٥٢٦ - ٥٢٧

دعني أقرر، منذ البداية، حقيقة أنني لا أقرأ هذا الشعر كي ألاحق قصدية واعية للشاعر في هذه الأبيات، فهذا ليس أسلوبي ولا طريقتي في قراءة

الشعر، لكنني - مع ذلك - أستوحي خطوط المعنى من خلال العلاقات الداخلية للكلمات، والصور، وغيرها، داخل النص. إنها محاولة نهائية تهدف إلى قراءة النص قراءة جديدة تسهم في الكشف عن المحجوب، أو في الكشف عن «استراتيجية النص في الحجب، والخداع، والتحوير، أو التحريف»(٤٣).

محور الأبيات السابقة وصف البرد في خراسان لكن هذا الوصف وضع في إطار ثنائي للمقارنة بين عناصر متضادة، أهمها: المقارنة بين الصيف والشتاء لكنها مقارنة استقطابية، حيث تجمع عند كل طرف مجموعة أخرى من الألفاظ المتقابلة. يمكننا بعد قراءة هذه الحالة الاستقطابية أن نرى الشتاء في منطقة الرفض من الشاعر، وأن نرى الصيف في منطقة القبول منه، ذلك أن الشتاء بخل والصيف جود، وهذه حالة مخالفة للمنطق العام، ولمنطق أبي تمام نفسه في قصيدته «الربيع» التي يقول فيها:

نزلت مقدمة المصيف حميدة ويد الشتاء جديدة لا تكفر

لولا الذي غرس الشتاء بكفه لاقى المصيف هشائماً لا تثمر

الديوان، جـ٢، ص١٩١

فالربيع والصيف مدانان للشتاء في تلك القصيدة: إذ لولا عطاؤه وجوده لما وجدا، ولما نال الناس الخير، وتمتعوا بالجمال فيها(٤٤).

لكن هذا لا ينسحب على حالة الشتاء هنا: فالشتاء قاد إلى شوك دائم النخز، بل هو وحش مفترس يهاجم بأنياب عصل؛ لذلك نرى الأرض وهي أرض الشاعر غضبى، والحصى - حصاه - قلق، والأفق - أفقه - تتناطح فيه الرياح الباردة الجافة في قتال هو النكبة الحقيقية للشاعر.

فالشتاء في خراسان، إذن، جلاب النكبات له؛ فقد أحدث انقلاباً في حياته، حيث أصبحت، معه، تتردد بين زمنين متقاطعين: الماضي الذي كان يمد

له يمناه بالمعروف/ والحاضر الذي غدت يسراه تطوي كل معروف كان له. لذلك أحس أن العدل في داخله يوجب عليه أن يبكي الصيف ـ زمنه الماضي، فقد كان بالنسبة له كالشباب مرحاً وحيوية، وكاللهو والغزل جذلاً ونشوة.

لقد محا الشتاء في خراسان كل جمال لصيفه، فلم يبق له رسماً ولا طللاً، كما لم يخلف من آثاره ثوباً قشيباً ولا خلقاً. إن هذه القراءة تشير إلى أن ذلك الشتاء القاسي كان رمزاً لصدمة الشاعر في خراسان فهو ـ بالنسبة له ـ الحاضر المر البخيل، الذي ذكره بماضيه الناعم الكريم في العراق. وقد يؤيد هذه القراءة سلوك أبي تمام حين دخل على عبدالله بن طاهر وألقى القصيدة المشكلة بين يديه، يقال: «لما فرغ من القصيدة نثر عليه ألف دينار، فلقطها الغلمان، ولم يمس منها شيئاً، فوجد عليه عبدالله، وقال: يترفع عن بري، ويتهاون بما أكرمته به؟»(٤٥).

الواقع أن أبا تمام لم يترفع عن بره، ولم يتهاون بما أكرمه، ولكنه كان في موقف يتطلب ثورة من نوع ما، تحقيقاً للذات المكلومة، وما تركه العطية للغلمان دون أن يفكر بغضب ابن طاهر إلا رسالة تعبر عن رفض للمعيار النقدي الجائز الذي طبقه قيماً خزانة الكتب في بلاط ابن طاهر على شعره. وربما شجعه على ذلك إقبال الشعراء، الذين سمعوا القصيدة، عليه، وتهللهم لشعره. كما يؤيد قراءتي هذه للأبيات السابقة تتمة القصيدة في الأبيات التالية:

إن يسر الله أمراً أثمرت معه	من حيث أورقت الحاجاتُ والأملُ
فما صلائي إن كان الصلاء بها	جَمْرَ الغضا الجزل إلا السيرُ والإبلُ
المرضياتك ما أرغمت آنُفَها	والهادياتك وهي الشُّرَّدُ الضللُ
إذا تظلمَت من أرض فُصِلتَ بها	كانت هي العزَّ، إلا أنها ذُللُ

الديوان، جـ٤، ص٥٢٨ ـ ٥٢٩

فالأبيات تشير إلى أن لا حل لمعضلته في خراسان إلا في الرحلة خارجها، وهي رحلة يصلى فيها السير والإبل تيمناً بإيراق الحاجات والآمال وإثمارها، ويتخلص من صلاء جمر الغضا الجزل - رمز الخيبة والفشل اللذين مني بهما في ذلك المكان. لكن اللافت للنظر في هذه الأبيات وصفه للإبل، فهي تسعفه على الارتحال من أرض ظلم فيها وانفصل ما بينه وبينها، لذلك كانت توفر له العزة مع أنها ذليلة، وترضيه على الرغم من إرغامه أنفها، وتهديه، مع أنها شرود وضالة.

ألا يمكن أن تكون هذه الإبل نقيضاً مناسباً لأولئك النقاد الذين تطاولوا عليه دونما علم ولا نفع فلم يرضوه، ولم يهدوه؟[٤٦].

ويحسن بنا أن نختم هذا الجانب من تتبع النقاد لسرقات أبي تمام بما يقوله الصولي قال: «ولو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة، لوجب أن يصرف عن أبي تمام، لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه، ولكن حكم النقاد للشعر العلماء به، قد قضى به بأن الشاعرين اذا تعاورا معنى ولفظاً أو جمعاهما، أن يجعل السبق لأقدمها سناً، وأولهما موتاً، وينسب الأخذ للمتأخر، لأن الأكثر كذا يقع»[٤٧].

أما القاعدة الثانية التي اعتمد عليها النقاد في موازنة شعر أبي تمام بشعر الحماسة فتتعلق بمذهبه الشعري، وطريقته في نظم الشعر، فقال المرزوقي: وأما تعجبُّك من أبي تمام في اختيار هذا المجموع وخروجه عن ميدان شعره، ومفارقته من يهواه لنفسه، وإجماع نقاد الشعر بعده على ما صحبه من التوفيق في قصده، فالقول فيه أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقول من الشعر بشهوته. والفرق بين ما يشتهي وبين ما يستجاد ظاهر، بدلالة أن العارف بالبَزّ قد يشتهي لبس مالا يستجيده، ويستجيد مالا يشتهي لبسه، وعلى ذلك حال جميع أغراض الدنيا مع العقلاء العارفين بها في الاستجادة والاشتهاء[٤٨].

يفرق المرزوقي هنا بين أبي تمام المصنف، وأبي تمام الشاعر، جاعلاً تصنيفه واختياره شعر غيره مستنداً إلى «الجودة لا غير»، وقوله الشعر محكوماً «بشهوته» لا غير. لا أريد أن أجادل في إمكانية إعجاب الشاعر بأصناف من الشعر الجميل حتى لو كانت مختلفة أو متباينة مع شعره، فقد حدث هذا مع أبي تمام حين استجاد شعر ابن أبي عينية الذي يختلف أسلوبه اختلافاً واضحاً مع أسلوب أبي تمام(٤٩).

يبدو أن منطقة الإعجاب من الشاعر غير منطقة إنتاج الشعر، والأمر ـ على كل حال ـ لا يحتاج إلى نقاش طويل ما دام أمراً عاماً لدى البشر جميعاً، ومنهم الشعراء. لكن المرزوقي عزز هذا القول بقول آخر أكثر اقتراباً من الحكم على طبيعة شعر أبي تمام، مقارنة بشعر الحماسة فقال: «وقلت: إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه، نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات كل مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف، وبماذا عثر، متغلغل إلى توعير اللفظ، وتغميض المعنى، أنى تأتّى له وقدر. وهو عادل فيما انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطن ميدانه، ومرتض ما لم يكن فيما يصوغه من أمره وشأنه، فقد فليته، فلم أجد فيه ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير»(٥٠).

وكان غير المرزوقي من النقاد قد التقطوا قوله هذا، وفهموه على أنه تفضيل لشعر الحماسة على شعر أبي تمام فقالوا: «إن أبا تمام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره»(٥١)، وقد يندرج في هذا ما روي على لسان كاتب الحسن بن رجاء من أنه رأى في أبي تمام «رجلاً عقله وعلمه فوق شعره»(٥٢).

لكن الأمر في الحماسة له انعكاس آخر مختلف تماماً عند أبي تمام وهنا يبرز الأساس الثاني المساند للأساس النفسي الذي ارتكن إليه أبو تمام في

سلاحه الصامت ضد خصومه من النقاد؛ أعني الأساس العملي الذي كنت أشرت إليه سابقاً.

إن الحماسة ـ كما تبين لي بعد قراءتها، وبعد مراجعة مذهب أبي تمام ـ إنما جاءت تخدم هذا المذهب في مستوى عملي ناجح، ولكن تحقيق هذه الخدمة أنجزت بنفس أسلوب الشاعر السابق، وهو العمل الصامت، مذهب أبي تمام ـ كما نعلم ـ حقق كسراً للدارج، والعادة، والمألوف من النمط الشعري الذي سمي بعمود الشعر العربي، فقد كان عمود الشعر هذا يشترط في بناء الشعر «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه... ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما»[٥٣].

وهذه الشروط تعتمد، في اقتران الألفاظ، وتشكيل الصور، على المقاربة المنطقية، والمقايسة العقلية، والطريقة المعهودة والمتوارثة، ولذلك قال الآمدي: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له ملائمة لمعناه»[٥٤].

أما أبو تمام فناقض ذلك كله في معظم شعره واعتمد المخالفة بين الألفاظ بدلاً من المناسبة، والمباعدة عوضاً عن المقاربة، وأقام المشابهة على المنافرة لا على الملاءمة. وكان في ذلك كله يعتمد على خياله الذاتي، الذي هدم به الأشياء، وبعثرها، ثم أعاد لمها من جديد، وبناها على هيئة مثيرة ومدهشة، ارتضاها ذوقه، وارتاحت لها مشاعره. كان في ذلك يعبر بصدق عما يحس به، ويفكر فيه، لهذا جاءت عنده الصور بعيدة الاستعارات غريبة التركيب، فكان ابن عصره الذي تطلب تطوراً في الأشكال البلاغية، والوسائل الفنية، عما كانت عليه في الشعر الجاهلي[٥٥].

لكن الإنسان بكل ما أوتي من نعم أو نقم كان محور استعاراته الدائم. كل شيء في شعر أبي تمام شخص وجسد وجسم(٥٦)، على خلفية إنسانية تعج بالحياة والحركة، والفكر، والعمل. من ذلك قوله مادحاً:

أوطأت أرض البخل منها غارة   تركت حزون الحادثات سهولا

الديوان، جـ٣، ص٧١

فقد عبر عن كرم ممدوحه تعبيراً مستعاراً من جو المعركة، إذ جعل للبخل أرضاً يطؤها البطل بغارة حتى يذلل الحادثات فيحول صعبها صهلاً، وكذلك قوله الذي التقت فيه المتضادات مع الاستعارة:

فتى من يديه البأس يضحك والندى   وفي سرجه بدر، وليث غضنفر

الديوان، جـ١، ص٢١٥

إذ اجتمع البأس والندى ضاحكين في يد ممدوحه، كما اجتمع البدر والليث الغضنفر في سرجه.

وشبيه بهذا أقواله التالية:

لا تسقني ماء الملام فإنني   صب قدا استعذبت ماء بكائي

الديوان، جـ١، ص٢٢

رعته الفيا في بعدما كان حقبة   رعاها، وماء الروض ينهل ساكبة

الديوان، جـ١، ص٢٢٢

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها   تنال إلا على جسر من التعب

الديوان، جـ١، ص٧٣

سيأ كلنا الدهر الذي غال من نرى ولا تنقضي الأشياء أو يؤكل الدهر

الديوان، جـ٤، ص٨٦

تغاير الشعر فيه إذ سهرت له حتى ظـننت قوافيه ستقتتل

الديوان، جـ٣، ص١٠

واهتم بالجناس وغيره من وسائل الإيقاع، ومن ذلك أقواله التالية:

لا يطرد الهم إلا الهم من رجل مقلقل لبنات القفرة النُّعُب

الديوان، جـ١، ص١١١

لما أطال ارتجال العذل قلت له الحزم يثني خطوب الدهر لا الخُطَب

الديوان، جـ١، ص٢٤٢

اليأس الزمني محل القاعد إذ ليس جدي في الجدود بصاعد

الديوان، جـ٢، ص١٥١

وَلِهَتْ فأظلم كل شيء دونها وأنار منها كل شيء مظلم

الديوان، جـ٣، ص٢٤٨

فهذا دواء الداء من كل علم وهذا دواء الداء من كل جاهل

الديوان، جـ٣، ص٨٧

وأدخل إلى شعره المقياس الفلسفي، أو الصورة النامية(٥٧) كما يمكن أن تسمى، ومن ذلك:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما جاورت ... ما كان يعرف طيب عرق العود

لولا التخوف للعواقب لم تزل ... للحاسد النعمى على المحسود

الديوان، جـ١، ص٣٩٧

رأى البخل من كل فظيعاً فعافه ... على أنه منه أمر وأفظع

وكل كسوف في الدَّراري شِنْعَةٌ ... ولكنه في الشمس والبدر أشنع

الديوان، جـ٢، ص٣٢٧

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ... ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتى ... وحنينه أبداً لأول منزل

الديوان، جـ٤، ص٢٥٣

هذه النماذج وأمثالها ترفع من قيمة الاستعارات البعيدة، والطباق، والاختلاف، والتنافر، والجدل، والجناس، والإيقاع، مما لم يكن مألوفاً لدى النقاد الذين وقفوا في وجه هذا الشاعر يحاولون ردعه بكل ما لديهم من أسلحه، وكانت أسلحتهم كثيرة، وقاتلة، فكثير منهم كانت له قوة تأثير إلى الحد الذي إن قال كلمة سوء في شاعر محا ذكره، وأكسد شعره، لذلك كان الشعراء يسترضونهم، أو يحاولون إقناعهم بطرائقهم وأساليبهم، مثال ذلك ما رواه الأصمعي من أن ابن مناذر قال لخلف الأحمر: «إن يكن امرؤ القيس والنابغة وزهير. ماتوا، فهذه أشعارهم مخلدة، فقس شعري إلى شعرهم، قال: فأخذ صفحة مملوءة مرقاً فرمى بها عليه»(٥٨).

إن القوة التي كان يتمتع بها خلف وأمثاله هي التي أتت بالرد العنيف على ابن منذر الذي تجرأ وطلب أن يقاس شعره المولد بشعر القدامى الذي لم يكن اولئك النقاد يعترفون بغيره حتى لو أعجبهم، فقد أنشد رجل ابن

الأعرابي شعراً لأبي نواس أحسن فيه، فسكت فقال الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال: فقال: بلى، ولكن القديم أحب إلي»[٥٩].

إذن، كان أبو تمام مدفوعاً لأن يمتلك سلاحاً قوياً يذود به عن نفسه إن أراد المواجهة والصمود. نعم، كان لاختياره أشعار الحماسة وغيرها من الاختيارات رادع نفسي كبير كما ذكرنا سابقاً. لكنه ـ كما يبدو ـ لم يكن كافياً إلا إذا كان كثير من الشعر المختار في الحماسة خاصة يخدم مذهبه الشعري، إن هذا يحفزنا لأن نقرأ شعر الحماسة ونحن نتمثل طريقة أبي تمام الشعرية حتى نكون قادرين على المقارنة بين الأسلوبين أو الطريقتين.

لقد قرأت شعر الحماسة كله، ووجدت أن أبا تمام ربما لم يختر هذا الشعر بعفوية ذاهله. إنني استخدم كلمة (ربما) هنا لتنسجم مع اللغة العلمية الحذرة، ولو منحت نفسي التحرر من صرامة العلم لاستعملت أكثر الألفاظ جزماً ويقيناً وقلت: إن كل بيت في الحماسة مختار بإمعان وتدبر: لأن الشاعر كان في وضع يحوجه إلى قاعدة فنية يركن إليها في أسلوبه، قد يكون التفاته، وهو يختار الشعر، إلى المنطقة التي قل التفات النقاد إليها ـ وهي شعر الشعراء المغمورين ـ دليلاً مثيراً يقود إلى فهم دوافعه.

كأنه أراد أن يقول لأولئك النقاد المبهورين بعلمهم: إني أعلم فوق ما تعلمون. إنكم تعلمون من الشعر ما وجدتموه مقروناً بأسماء كبيرة، أو بأعلام مشهورين كأصحاب المعلقات، وبعض شعراء القبائل، وما شاكلهم، لكنكم تنسون أن في الساعة شعراء آخرين كثراً لا يقلون عمن تعرفون جودة شعر أمثال: جزء بن ضرار، وقريط بن أنيف، وشهل الزماني، وقبيصة الجرمي، والعجير السلولي، وورد الجعدي، والبعيث الحنفي وأمثالهم.

هذا من جهة، أما من جهة أخرى فالشعر المختار مليء بالاستعارات، والمتضادات، والمتجانسات، وغيرها وهو مبني ـ في كثير من شواهده ـ على

المخالفة، لا على المواءمة، من ذلك قول شبيب بن عوانة في الاستعارة، ورد العجز على الصدر:

فإن تك أفنته الليالي فأوشكت   فإن له ذكراً سيفني اللياليا

الحماسة، جـ٢، ص٩٦٩

أو قول آخر في الاستعارة والترديد

لمست بكفي كفه ابتغي الغنى   ولم أدر أن الجود من كفه يُعدي

فلا أنا منه ما أفاد ذوو الغنى   أفدْت وأعداني فأتلفت ما عندي

الحماسة، جـ٤، ص١٦٣٠

أو قول تأبط شراً في مدح شمس بن مالك يستعير ويطابق:

إذا خــاط عيــنه كرى النوم لم يزل   له كالىءٌ من قلب شيحان فاتــك

إذا هــزه فــي عظم قــرن تهلــلت   نواجــذ أفــواه المنــايا الضواحك

يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدي   بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك

الحماسة، جـ١، ص٩٦. وشيحان: حذر

أو قول إياس بن الإرث في الاستعارة والطباق:

ولما رأيت الصبح أقبل وجــهه   دعوت أبا أوس فما أن تكلما

وحان فراق من أخ لك ناصح   وكــان كثير الشر للخير توأما

الحماسة، جـ٣، ص١٠٢٩

أو قول قبيصة الجرمي في الترديد:

قد يعلم القوم أنا يوم نجدتهم لا نتقي بالكمي الحارد الأسلا

لكن نرى رجلاً في إثره رجل قد غادرا رجلاً بالقاع منجدلا

الحماسة، جـ٢، ص٦١٠. والحارد: المهيب

أو قول آخر في رد العجز على الصدر، والاستعارة:

إذا ما دعوت الصبر بعدك والبكا أجـاب البكا ولم يـجب الصبر

فإن ينقـطع منـك الرجـاء فإنه سيبقى عليك الحزن ما بقي الدهر

الحماسة، جـ٢، ص٩٠٠

أو قول العباس بن مرداس في الاستعارة، والمقابلة:

فحارب فإنْ مولاك حارد نصرُه ففي السيف مولى نصرُه لا يحارد

الحماسة، جـ١، ص٤٣٩

أو قول بشامة النهشلي في حسن التقسيم:

بيض مفارقنا، تغلي مراجلنا نأسوا بأموالنا آثار أيدينا

الحماسة، جـ١، ص١٠٤

أو قول آخر في الطباق ورد العجز على الصدر:

فذو الحلم منا جاهل دون ضيفه وذو الجهل منا عن أذاه حليم

الحماسة، جـ٤، ص١٥٧٧

أو قول عبدالله الأسدي في التجنيس، والطباق، والترديد:

رمى الحدثان نسوة آل حرب بمقدارٍ سمدن له سمودا

فردَّ شعورَهن السود بيضاً ... ورد وجوهَهن البيضَ سودا

الحماسة، جـ٢، ص٩٤١

أو قول آخر في التجنيس والترديد:

يقول لي الأمير بغير نصح ... تقدم حين جد بنا المراس

ومالي إن أطعتك من حياة ... ومالي بعد هذا الراس راس

الحماسة، جـ٣، ص١٨٣٩

هذه النماذج وأمثالها الكثيرة في حماسة أبي تمام تحرضنا على أن نراها بعين أخرى غير العين التي نظر منها النقاد المناوئون لأبي تمام، كي نحكم فيها حكماً مغايراً لحكمهم، إنها مبنية على الاستعارات البعيدة لا القريبة، أو الاقترانات المخالفة لا المتلائمة، أو المزاوجة المتنافرة لا المتناسبة، مع الاهتمام في بعضها على الوان من الايقاعات كالترديد والتقسيم والتجنيس وغيرها، فهي إذن تخدم أبا تمام في طريقته التجديدية: لأنها تبلغ أولئك النقاد رسالة فصيحة الغاية، هي أن أسلوبه لم يأت من فراغ، وإنما يستند إلى نماذج جربها غيره من الشعراء الأوائل الذين يحترمونهم، ويجلون طريقتهم.

كنا ذكرنا أن المرزوقي، في أثناء مقارنته شعر أبي تمام بشعر الحماسة، قد قال، إن في الثاني مثيلاً لما في الأول، ولكنه كان يسيراً حسب تعبيره وكان ابن المعتز قد قال في حديثه عن مذهب البديع عن المحدثين قولاً مشابهاً حين أراد إثبات أن المذهب قديم، وليس من اختراع الشعراء الجدد في القرن الثاني الهجري(٦٠). وردي على المرزوقي هنا من جنس ردي على ابن المعتز هناك، حيث قلت في بحث سابق هو الفصل الثاني من هذا الكتاب قد يأتي الاختلاف بين الشعراء في البديع من بساطة العناصر المتزاوجة وقلتها عند بعضهم، وتعقيدها وكثرتها عند بعض آخر، وعلى هذا يصبح تطور البديع من

العصر الجاهلي إلى أبي تمام في العصر العباسي تطوراً في الخيال الشعري بساطة وتعقيداً[٦١].

لا أريد هنا إثبات أن طريقة أبي تمام تشبه طريقة شعراء الحماسة في تشكيل الشعر، ولكنني أرى في طريقة كثير منهم قاعدة بنى عليها أبو تمام أسلوباً ذا نمط شعري خاص، وهو أسلوب يظل ابن المرحلة الثقافية والحضارية التي تختلف عن مرحلة أكثر شعراء الحماسة فكراً وحضارة. لقد أشار أبو تمام نفسه إلى هذا في وصف قصائده. قال في مدح الواثق:

جاءتك من نظم اللسان قلادة   سمطان فيها اللؤلؤ المكنون

حُذِيَتْ حذاء الحضرميةِ أرهفت   وأجادها التحضيرُ والتلسين

الديوان، جـ٣، ٣٢

وقال في مدح أبي دلف القاسم بن عيسى العجلي:

ولو كان يفنى الشعر أفناه ما قرت   حياضك منه في العصور الذواهب

ولكنه صوب العقول إذا انجلت   سحائب منه أعقبته سحائب

الديوان، جـ١، ص٢١٣

إن ما فعله ابو تمام في الحماسة، إن هو إلا تذكير للنقاد بأن الشعر يقاس بغير وسائلهم للقياس، لذلك هو يحتمل من المعاني والرؤى والأشكال أبعد مما يعتقدون. إن فعله هذا كان تحفيزاً لعقولهم كي ترى الأشياء رؤية أخرى، وذلك كي يكونوا، بعدُ، قادرين على الحكم بأفق أرحب، وزاد أوفر، ومعيار أعدل.

عمله كان رسالة صامتة، لكنها بليغة، وقد لجأ إليها لا من أجل أن يسلب خصومه سلاحهم، وإنما من أجل أن يظهر تفوقه من جهة، وأن يؤصل لفنه وجديده الشعري من جهة ثانية.

أعتقد أن هذا ينسحب علي كل الاختيارات التي أكثر منها، فقد ذكر له الآمدي في موازنته مجموعة منها ذكرناها سابقاً. فأبو تمام كان أول شاعر يلجأ إلى مثل هذا العمل، ويتجاوز مهمته لاختراق مهمة خصومة، فلو لم تكن له غاية مرتبطة بفنه ومذهبه، وطريقته لما لجأ إلى ذلك، ولما اجتهد في أن يأتي عمله هذا متفوقاً على أعمال غيره فيه. فكلنا يعلم أن حماسة أبي تمام سجلت نجاحاً لم يتسن لاختيار آخر مماثل.

ولهذا كان تأثيرها فيمن جاءوا بعده كبيراً، فقد ألفت بعدها كتب في المختارات استعارت اسمها مثل: حماسة البحتري، وحماسة الخالديين، وحماسة العسكري، وحماسة ابن الشجري، وحماسة الحلي، وحماسة الظرفاء، والحماسة البصرية. واهتم بشرحها الشراح أكثر من غيرها مثل: ابن جني، والمرزوقي، والصولي، والتبريزي، والشنتمري، والعكبري، والجواليقى، وغيرهم(٦٢).

وعلى أية حال ستظل حماسة أبي تمام تلهم الدارسين للوقوف عند أشعارها وقفات تبرز ما فيها من قيم وجمال، كما فعلت في شراحها القدماء، لكن ما تحتاج إليه - مع كل ذلك - الموازنة الشاملة بين ما فيها وما في شعر أبي تمام من قيم، ذلك أن ما أشعر به هو أن أشعار الحماسة أثارت كوامن النفس لدى أبي تمام، لا من جهة فنها فحسب، ولكن من جهة القيم المعنوية، والإنسانية التي فيها. إنها ترفع من شأن الإنسان: كرامته، وإبائه، وعدله، ونبله، وشجاعته، وسماحة نفسه، وغيرها من مثل تشد الإنسان إليها أينما وجد هذا الإنسان، وفي أي زمان عاش. وهذا جانب مكمل ومتكامل مع الجانب الفني الجميل فيها، بل إنني أعتقد أن الجمالين معاً: جمال الفن وجمال المثل الإنسانية العالية قد منحا الحماسة وشعر أبي تمام معاً تقديراً لا يمكن أن يكفر، كما لا يمكن أن يتوقف أو ينتهي مع الأيام.



الفصل الخامس

دراسات حديثة في الصورة الشعرية : تاريخاً ومنهجاً

- ١ -

شهد الربع الثاني من هذا القرن اهتماماً خاصاً بدراسة الصورة الفنية في الشعر خاصة. ولعل كتاب كارولاين سبيرجن (Caroline Spurgeon) الصورة الفنية عند شكسبير وما تنبئنا به[١] أول كتاب يصدر باللغة الانجليزية حول الصورة الفنية التطبيقية، إذ طبع الكتاب لأول مرة في لندن عام ١٩٣٥. وكانت مؤلفته قد ألقت الضوء على أهمية الصورة ودراستها عند شكسبير قبل أن تنشر كتابها المذكور[٢].

يهدف الكتاب إلى تسليط أضواء جديدة على شكسبير وأعماله من خلال فحص صوره المختلفة. لقد عبرت عن اعتقادها بأهمية هذه الطريقة في الدراسة لأنها تعد طريقة جديدة للوصول إلى الشاعر. وقد توصلت بها إلى نتائج كبيرة وقيمة، إذ مكنتها ـ كما تقول ـ من الاقتراب من عالم شكسبير نفسه، ومن عقليته وذوقه وتجاربه وأفكاره العميقة أكثر من أية طريقة دراسة أخرى كانت قد جربت عليه. اعتمدت فيها فحص كل صور شكسبير بدون انتقاء. فجمعت الصور الجيدة إلى الرديئة. والسارة إلى المنفرة، والشعرية إلى غير الشعرية. كانت دراستها للصورة تصدر عن تجرد تام لذا لم تأت كي تخدم فكرة مسبقة، وإنما انطلقت من عقل منفتح على الصور فرادى وجماعات. جزئية وكلية بقصد التعرف إلى المعلومات التي تفيض عنها أو تفضي بها. ومن هنا جاءت النتائج مدهشة ومفاجئة لها[٣].

تألفت دراستها من جزئين:

أما الجزء الأول فكان دراسة الشاعر إنساناً، حيث وازنت بين صور شكسبير واثنين من معاصريه هما مارلو، وبيكون، كما قارنت بين صوره وصور غيره من الدراميين، ثم ركزت على موضوعات الصور عنده وأبرزت من خلال صوره اهتمامه وذوقه في حياته الخاصة وآلامة، وكذلك أفكاره ومدى الترابط بين هذه الأفكار.

أما الجزء الثاني فصرفته لدراسة وظيفة الصورة بصفتها قاعدة خلفية ونغمة داخلية في فن الشاعر، وقسمت رواياته هنا إلى روايات تاريخية، وكوميديه ورومانسية وتراجيدية(٤). وذيلت الكتاب بسبع لوحات على شكل رسومات بيانية تحمل أعداداً لمجالات الصور وموضوعاتها، وهي:

أولاً: لوحة تمثل مجالات الصور وموضوعاتها في خمس من مسرحيات شكسبير.

ثانياً: لوحة تمثل مجالات الصور وموضوعاتها عند مارلو (Marlowe).

ثالثاً: لوحة تمثل مجالات الصور وموضوعاتها عند بيكون (Bacon)

رابعاً: لوحة تمثل صور الحياة اليومية، عند شكسبير وخمسة مسرحيين معاصرين له هم: مارلو، وبن جونسن (Ben Jonson)، وتشامبن (Chapman) ودكر (Deker) وماسنجر (Massinger)

خامساً: لوحة تمثل جميع صور شكسبير من حيث المجال والموضوع. وأهم المجالات التي صنفت إليها موضوعات الصورة في هذه اللوحة هي: الطبيعة والحيوان والمحليات وجسد الإنسان والحياة اليومية والثقافة والفنون والخيال.

سادساً: لوحة تمثل الصور الغالبة في مسرحية «الملك لير» ومسرحية «هنري الثامن».

سابعاً: لوحة تمثل الصور الغالبة في مسرحية «هاملت» ومسرحية «ترويلس وكريسيدا».

اعتمدت في هذه اللوحات على مبدأ المقارنة بين صور شكسبير ومعاصريه للوصول إلى تأكيد تفرده في تشكيل صوره عنهم. أما اللوحتان السادسة والسابعة فكانت غايتها فيهما تأكيد تفرد كل مسرحية بصورها الخاصة واختلافها في ذلك عن غيرها من مسرحيات شكسبير نفسه(٥). لقد عدت دراسة سبيرجن هذه الأولى من نوعها. وهي واحدة من ثلاث دراسات كانت تخطط لتنفيذها بعد أن جمعت سبعة آلاف صورة لشكسبير. غير أن وفاتها عام ١٩٤٢ حالت دون ذلك(٦). أما الدراستان الأخريان فهما:

الأولى: تتعلق بشخصية شكسبير وأفكاره. وبموضوعات مسرحياته وشخوصها.

الثانية: تهتم بالأسئلة المثارة حول التأليف من خلال الأحداث التي شكلت خلفية فكرية لعقله، ومصادر أصيلة لصوره. كما كانت تأمل أن تنشر المادة التي جمعتها وصنفتها على مدى سبع سنوات كي يستفيد منها الدارسون بعدها(٧). لذلك عدّ ستانلي هايمن «أي حكم على نواحي القصور في فكرها ومنهجها، بالنظر إلى المجلد الوحيد الذي عاشت لتتمه، إنما هو بالضرورة حكم عابر، إن لم يكن جوراً صراحاً(٨).

لقد فتح كتاب سبيرجن هذا باباً واسعاً أمام دراسات الصورة بعد أن لمس فاحصوه أهمية هذا الشكل الفني في الشعر. وسنقف عند دراستين مهمتين جاءتنا بعد دراستها. لما لهما من تأثير في مجال دراسة الصورة من جهة،

ولكونهما يكملان دراسة سبيرجن في عدة نواح من جهة ثانية.

أما الدراسة الأولى فكتاب إدوارد. أ. آرمسترونج (Edward A.Arrmstrong) خيال شكسبير (Shakespeare's Lmagination) الذي صدر في لندن بعد كتاب سبيرجن بأحد عشر عاماً اي عام ١٩٤٦. تأسس هذا الكتاب على بعض نتائج سبيرجن، فهو - على سبيل المثال - انطلق من الفهم الذي تبنته للصورة، قال: ليس من السهل تعريف مصطلح الصورة (Image)، لكنني سأستخدم هذا المصطلح بالمعنى الذي تبنته الدكتوره كارولاين سبيرجن في دراستها عن صور شكسبير، والذي يغطي كل أنواع التشابيه والاستعارات، ويتضمن أيضا كل صورة أو تجربة خيالية مرسومة بأية طريقة كانت، والتي تأتي الشاعر لا عن طريق إحدى الحواس فقط، ولكن عبر عقله ومشاعره ايضا(٩).

(١)وبعد أن وصفه هايمن «بالكتيب المدهش» قال: «إنه ليس توسيعاً في مباحث الآنسة سبيرجن بمقدار ما هو توسعة لطريقتها نفسها»(١٠).

يشرح آرمسترونج طريقته قائلاً: يتضمن الكتاب دراسة حلقات الصور وتجمعاتها المترابطة التي تتجمع أحياناً وبالصدفة في صورة أو قول، لأنه من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن ندرس كل أشكال المعنى في كلمات شكسبير المستعملة. فدراسة الحلقات المترابطة - لحسن الحظ - يغني عن ذلك. ويجعله غير ضروري البتة لذلك يرى أنه من الأفضل هنا استخدام مصطلح «عنا قيد الصور» بدلاً من «الكلمات المترابطة». وحين يدرك أن بعض العناصر المدروسة قد لا تكون صورة بالمفهوم الجدي للمصطلح يقول: إن مشاركتها الأساسية للصور وترابطها بها في الاستخدام يعطيها غالباً ميزات الصورة. وفوق هذا - كما يقول - فإن استخدامنا لمصطلح صورة هو تذكير لنا بأننا نتعامل مع تعقيدات النشاط العقلي وليس مع التركيب. من أجل هذا يعود لتأكيد أن مصطلح صورة هو أفضل مصطلح متوافر بين أيدينا لتحقيق أهدافنا

من الدراسة»[١١].

وآرمسترونج يجمع إلى إفاداته من أفكار سبيرجن ونتائجها «التقنيات التي استخدمها نايت ولويس، والاعتماد الكثير على إ.م.ؤ تليارد وكتابه «عالم الصورة الأليزابيتي» (Elizabethan World Picture) من أجل أن ينمي آرمسترنج ما يمكن أن يسمى «نفد عناقيد الصور» بما فيه من أصالة وقيمة بالغة[١٢].

سمى آرمسترونج العنوان الفرعي لكتابه «سيكولوجية التداعي والإلهام» (Astudy of the Psychology of Association and Inspiration)

لذلك كانت خطته منذ البداية تعتمد الترابط بين الصور أساساً منهجياً للدراسة. وقد نفذ خطته بدراسة عناقيد الصور المترابطة في الجزء الأول. والقاعدة النفسية للخيال في الجزء الثاني. وختم الكتاب بملحق تحدث فيه عن أهمية دراسة عناقيد الصور بصفتها عاملاً مساعداً على تأكيد أصالة أعمال شكسبير[١٣]. وقد أكد في مقدمة الكتاب قناعته بأن التقنيات التي استخدمها في الدراسة قادرة على أن توفر متعة أكبر لروايات شكسبير وأشعاره. وفهماً أفضل لأسلوبه واستبطاناً أمكن لعقليته. وذلك انطلاقاً من أن كل قارىء للروايات يمكن أن يجد عن طريق هذه الدراسة مسارب جديدة وباهرة للوصول إلى أهدافها وغاياتها[١٤].

وعلى الرغم من أن هايمن قد سجل اعتماد آرمسترونج كثيراً على مبادىء سبيرجن الأساسية في الصور وعناقيدها وكثير من جداولها ونتائجها، فإنه يراه متجاوزاً لحدود ما بلغته من ناحية، ومفنداً تقسيماتها وتفريعاتها المغرقة في البساطة من ناحية أخرى. مفسراً ما عجزت عن تفسيره من ناحية ثالثة[١٥]. وهو يعتقد بأن «جداوله الأربعة المسهبة التي جعلها مفاتيح لعناقيد الصور وهي: الحدابة (الشوحة)[١٦]، والخنفساء، ثم اليعسوب وابن عرس معاً،

والإوزة، أكثر إثارة وفائدة من الرسوم البيانية عند الآنسة سبيرجن»[١٧].

ولا يفوتني قبل الانتقال إلى الدراسة التالية من أن أنوه بدراسة مماثلة لدراسة آرمسترونج صدرت في أمريكا عام ١٩٤٩ واستخدمت منهجاً شبيهاً بمنهجه وعنوانها: عالم الصور عند شكسبير (Shakespeares World of Images) لمؤلفها دونالد ستوفر (Donald A.Stoffer).

وقد سعى ستوفر إلى دراسة فكر شكسبير عن طريق تحليل شخوص مسرحياته[١٨].

وأما الدراسة الثانية فكتاب و. كلمن (Wolfgang Clement) عنوانه: تطور الصور عند شكسبير (The Developement of Shakespeares Imagery) الذي نشر في لندن أول مرة عام ١٩٥١، وكانت الطبعة الأولى منه قد نشرت في ألمانيا عام ١٩٣٦ [١٩].

لذلك قال مؤلفه وهو يتحدث عن كتاب سبيرجن: «إنني محظوظ لكوني من الأوائل الذين ركزوا على دراسة موضوع الصورة، فقد نشر كتابي هذا وكتاب كرولاين سبيرجن: الصورة عند شكسبير وما تنبئنا به، في وقت واحد تقريباً». وهو مسرور لأن الكتابين سلكا طريقين مختلفين، لأنهما -بهذا- يغدوان مكملين بعضهما بعضاً دون أن يتطابقا أو يتداخلا[٢٠].

كان قد هيأ الطبعة الانجليزية بناء على نصيحة (أونا إبليس فرمور)[٢١]. فأعاد صياغة لغة الكتاب، وزاد عليه، لكنه ظل محتفظاً بالهدف والغاية التي كانت له حينما نشر بالألمانية، وهذه الغاية هي تتبع تغيير وظائف الصورة عند شكسبير بناء على خلفية التطور العام لفن رواياته الدرامية. وهو يعبر عن خيبة أمله من اتجاه بعض الدراسات في الصورة إلى عزل الصورة عن سياقها. ويدعو إلى الانفتاح والشمول والتكامل وملاحظة التطور الداخلي للصور. فما

نحتاج اليه هو توسيع الاهتمام لإيجاد أنظمة إضافية تساعد الصورة في تغيراتها وتفاعلاتها المستمرة مع العناصر الدرامية الأخرى. وهو يمتدح عمل آرمسترونج الذي حاول الكشف عما يجري داخل عقلية شكسبير من خلال دراسة الترابطات والفعاليات المتخيلة.

دراسة السيد (كلمن) تعتمد ـ كما قال ـ التوازن بين العالم الفيزيائي، وعالم الخيال والروح، وهو توازن يكتسب الشعر التراجيدي والكوميدي ـ من خلاله ـ بعداً عالياً، كما يتدع. بتأثيره، الرموز والصور. ويرى كلمن أن المساحة الخصبة لبحوث المستقبل تكمن في هذا الاتجاه.

لقد قال في تمهيده للدراسة، إن أي متتبع لأعمال شكسبير الأولى ولأعماله الأخيرة يلحظ تطوراً مدهشاً وفريداً في عناصر التعبير الشعري، لذا أصبح هدف كتابه وصف هذا التطور في وجوه وأشكال متعددة، ثم ربطه بالتطور العام لشكسبير، وبمعنى آخر فإن كتاب (كلمن) يعنى بالمساعدة في الكشف عن زيادة الفهم المتميز لتاريخ فن شكسبير في كامل أعماله.

يحاول صاحب كتاب «تطور الصورة عند شكسبير» الابتعاد ـ قدر ما يستطيع ـ عن دراسة الصور في معزل عن سياقاتها، لأنه يدرك أنه، لو فعل ذلك، لدمر الوحدة العضوية للعمل الشعري، وهو، لأجل هذا، يسعى إلى أن تتجمع كل العناصر في كل الصور لتؤلف صورة العمل كاملاً، فأية صورة «تعزل عن سياقها، وتعمل خارجه إنما هي ـ كما قال ـ نصف صورة، فكل صورة وكل استعارة تحتفظ بكامل حياتها وتميزها من خلال سياقها فقط»[٢٢].

غاية الكتاب، إذن، تتبع العلاقات، والترابطات بين الصور مفردة وبين وحدة سياقها للوصول إلى فهم الصور بمنهج عضوي سليم. لذا يرى صاحبه ـ تحقيقاً لهذه الغاية ـ أن أول خطوة عليه أن يخطوها هي وضع السياق الذي ترتبط به الصور في الاعتبار، وإثارة اسئلة مهمة في هذا الإطار، كالسؤال عن

الطريقة التي ترتبط بها الصور والاستعارات في منظومة الأفكار، وكذلك السؤال عن كيفية تناسب الجمل وتركيبها داخل النص، وهل هناك معيار يمكن به أن نميز درجات الترابط.

يصل بعد هذه الاسئلة وغيرها إلى أن انتشار الصور في كامل العمل غالباً ما يكون مدهشاً ويقود إلى بحث العلاقة بين البناء الدرامي واستخدام الصور، وقد توصل ـ معتمداً على هذا ـ إلى أن القوة الدافعة التي تشارك في شبك الصورة بكامل العمل تتطور وتمتد خطوة خطوة مع تطور شسكبير، فنحن في حالة هذا الشاعر نجد أن رواياته الأولى تفتقر إلى وظائف غدت تؤديها، باقتدار، رواياته المتأخرة.

إنه غير مقتنع بفائدة الطريقة الإحصائية للصور في منهج كتابه، فهي، بنظره «قليلة الفائدة له إن لم تكن مضللة»، ذلك لأنها لا تنبئنا بشيء عن توثيق العلاقات أو التقارب بين الصور، كما لا تخبرنا عن درجة التميز للصور المفردة(٢٣)، لأجل هذا يبعد كلا من الطريقة الإحصائية والتصنيفية عن كتابه الذي اعتمد فيه طريقة الانتخاب أو الاختيار متجنباً سرد القوائم التفصيلية.

ومع كل ذلك يمتدح عمل سبيرجن ويرى أن الطريقة الاحصائية والتصنيفية كانت لازمة لها في كتابها، لأن غايتها فيه الكشف عن شخصية شكسبير. أما عمله فمختلف عن عملها، «ذلك لأن جوهر الاختلاف بين العملين في أن كتاب سبيرجن منصب.بالدرجة الأولى على المضمون للصور، بينما كتابه الهادف إلى وصف تطور لغة الصورة ووظائفها، يركز على شكل الصور وعلاقاتها بالسياق»(٢٤).

جاء كتاب (كلمن) في أربعة أقسام:

الأول: تطور الصورة في روايات شكسبير في الفترة الأولى والفترة الوسطى من حياته.

الثاني: تطور الصرة في تراجيديات شكسبير الكبرى كهملت وعطيل والملك لير وغيرها.

الثالث: الصورة في الكوميديات.

الرابع: الملخص والنتيجة.

والمؤلف يركز في الأجزاء الأربعة على تطور الصورة ووظائفها، وبخاصة درجة علاقتها بالنص ضعفاً أو قوة، لذلك يرى أن لغة الصورة عند شكسبير في المرحلة الثانية أصبحت تؤلف بطريقة تتكيف فيها أكثر فأكثر مع عضوية البناء الدرامي. بل إنها غدت مع نهاية هذه المرحلة أكثر عضوية، ذلك لأن الصور أصبحت شريكه في الكشف والإعداد للفعل الدرامي(٢٥).

- ٢ -

شكلت هذه الكتب مراجع أساسيه اعتمد عليها دارسو الصورة الشعرية في الأدب الأوروبي: درساً وتحليلاً وأنموذجاً يحتذى(٢٦). أما عندنا فقد بدأت تظهر في مجلة المجلة المصرية ابتداء من النصف الثاني من هذا القرن تقريباً، بحوث ومقالات حول الصورة الشعرية أهمها بحوث الدكتور محمد غنيمي هلال في الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية: الكلاسيكية والرمانتيكية والبرناسية، والتي آلت أجزاء في كتابه الشهير «النقد الأدبي الحديث»(٢٧)، وكذلك بحوث الدكتور عز الدين اسماعيل حول تشكيل الصورة الشعرية، التي تحولت إلى باب في كتابه «التفسير النفسي للأدب» تحت عنوان: تشكيل العمل الشعري: التشكيل الزماني، التشكيل المكاني»(٢٨)، وقد استفاد من نظريات علم النفس كما بلورها فرويد وجيلفورد، كما استفاد من النقاد الذين تبنوا المنهج النفسي في تفسير الأدب مثل ريتشاردز في كتابيه: مبادىء النقد الأدبي، والنقد التطبيقي.

لعل كتاب «الصورة الأدبية» للدكتور مصطفى ناصف أن يكون أول كتاب في العربية يخصص لدراسة الصورة، وقد ظهر أول مرة عام ١٩٥٨ .

تعرض ناصف للخيال عند كوليردج وربط مفهومه عنده بآراء كنت (Kant) الذي قال بضرورة الفن في كل معرفة إنسانية، لكنه ربط عمل الخيال بعمل الذاكرة، فليس الخيال نفسه - كما قال - إلا عملاً من أعمال الذاكرة، وكان في هذا متأثراً بآراء رلكه (Rilke) الذي أكد حاجة الشاعر إلى حياة كاملة طويلة ليكتب في النهاية عشرة أبيات بليغة. كما تأثر بكروتشه (Croce) ويونج (Jung) اللذين يريان أن العقل الباطن لأي إنسان قد يحوي قصيدة بليغة أو سيمفونية أو لوحة رسم. كما اعتمد على لم النفس في فهم كل من الإبداع والإلهام، وفي التفريق بين الشعور واللاشعور، وهو متأثر بآراء س.د، لويس (C.D.Lewis) في فهم الصورة وقدرتها على التعبير عن التجربة الروحية للشاعر، وقد نقل عن ريتشاردز (Ritchards) مفهومه للاستعارة المبنية من تأليف طرفين متفاعلين تفاعل توترهما: المستعار والمستعار له، فليست العلاقة - كما وضح - قائمة على أن تشرح الصورة الفكرة، ولكن يطلب منا أن نأخذ في اعتبار المعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار والمتسعار له أحدهما الآخر.

وبنقل مثال ريتشاردز الذي قال فيه: إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معاً. نحن لا نفهم هذين الرجلين فهماً أفضل إلا بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلاً ثالثاً ليس أحدهما(٢٩).

لقد كان واضحاً أن الكتاب يطرح مفهوماً جديداً لم يعرفه النقد العربي لذا قال ناصف: «فالصورة منهج - فوق المنطق - لبيان حقائق الأشياء، ولست أبغي من وراء الصفحات اليسيرة الملقاة بين يديك الا أن تشاركني الإحساس بكل تلك المشاكل التي لا يعرفها النقد القديم، اما نقدنا المعاصر فكثيراً ما يضل

في أوهام، وألفاظ معبودة، وكثيراً ما تعلو العناية بالجانب الخارجي من نظرية الأدب على الكشف المطمئن ومقوماته الذاتية»[٣٠].

إن كتاب ناصف وماسبقه من بحوث ومقالات لم تعدُ ـ على أهميتها الكبرى ـ أن تكون بدايات التأثر بالنقد الأوروبي للصورة وللخيال. لكنها بدايات حية لأنها كانت المحفز لاكتشاف أهمية دراسة الصورة الفنية في الأدب العربي القديم والحديث.

انطلاقاً من إدراك تلك الأهمية تبنى عدد من الجامعات المصرية، في بداية السبعينيات من هذا القرن، مجموعة من الرسائل العلمية لدراسة الصورة الفنية في الشعر: نظرية وتطبيقاً، وقد طبع أكثر هذه الرسائل في كتب، وأصبح لها تأثير كبير في نمو هذا اللون من الدراسة وامتداده في جامعات الوطن العربي، ولدى الدارسين والمهتمين.

سأحاول تصنيف هذه الدراسات إلى الأقسام التالية:

أولاً: دراسات اهتمت بالكشف عن الأصول العربية لمصطلح صورة، ويندرج في هذا القسم كتابان هما: كتاب الدكتور جابر عصفور: (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي).

وكتاب الدكتور كمال ابو ديب: (The Jurjanis Theory of Poetic Imagery) نظرية عبدالقاهرة الجرجاني في الصورة الفنية.

أصل كتاب الدكتور جابر عصفور رسالة دكتوراة في جامعة القاهرة عام ١٩٧٣، ولم يكن هذا الكتاب هو أول اتصال لصاحبه بالصورة، فقد كانت رسالته للماجستير حول (الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر)، يؤكد في مقدمة الكتاب أو الصورة الفنية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات الغرب، ولكن المشكلات والقضايا التي يثيرها هذا المصطلح الجديد

موجودة في الموروث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام، لذلك يأخذ على الباحثين السابقين عليه عدم تخصيصهم بحوثاً قائمة بذاتها حول مشكلة الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي، فدراساتهم لها لا تتجاوز حدود كونها «شيئاً عرضياً أو جزءاً مكملاً لدراسات تتناول موضوعات أعم منها، وحين يتعرض لدراسة ناصف السابقة عن الصورة الأدبية يقول: إن هذه الدراسة ـ على أهمية بعض ما حققته ـ لم تصل في إنجازها حد المأمول في هذا المجال.

أما الكشف عما توصل إليه أسلافنا في مسألة الصورة فيتم -حسب رأيه- بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية: أول هذه الجوانب الخيال أو الملكة التي تشكل صورة القصيدة، وثانيها دراسة طبيعة الصورة ذاتها باعتبارها نتاجاً لهذه الملكة يقدم المعنى تقديماً حسياً. وثالثها دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء[٣١].

ومضى يحقق هذه الجوانب: ففي طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة ناقش مصطلح الخيال، وسيكلوجية التخيل وفاعليته، ثم خص التخيل الشعري بالدراسة. وربط ذلك بالصنعة والذاكرة والحفظ، ثم عرج على دراسة الأنواع البلاغية للصورة الفنية فناقش التشبيه وعلاقته بالاستعارة، وفي أهمية الصورة ووظائفها بحث علاقة الصورة بالمعنى، ووظائف الصورة بالنسبة لوظائف الشعر، وكذلك الشرح والتوضيح والتحسين والتقبيح والوصف والمحاكاة.

حاول جابر عصفور التعامل مع الموروث النقدي والبلاغي على أساس من النظر إلى علاقة التفاعل بينه وبين غيره من العلوم والمعارف التي ساهمت في إثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية المرتبطة بمبحث الصورة مثل الفلسفة وعلم الكلام واللغة والتفسير. كما حاول النظر إلى هذا الموروث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية، فهذا الفهم هو الذي كان يوجه اختياره

للمشكلات، وطريقة عرضها، ويعينه على اتخاذ موقف نقدي مما يعرض له.

وانطلاقاً من إدراكه للمزالق التي تؤدي إليها النظرات المعاصرة اذا ما طبقت تطبيقاً عشوائياً على مادة قديمة، فإنه كان يضع في الاعتبار دائماً أنه يتعامل مع موروث له ظروفه وطبيعته الخاصة. وقد اجتهد في البحث عن جوانب الأصالة وجوانب الزيف أيضا والأسباب والعلل المؤدية إلى هذا وذاك. وهو - مع ذلك - لم ير أن تقدير الظروف التاريخية للموروث النقدي والبلاغي تحول دون اتخاذ موقف نقدي منه في ضوء وعينا النقدي المعاصر، وتأسيساً على ذلك أجرى تقييماً شاملاً لفهم القدماء للصورة ووضع يده على الجرح حين قال: «لم يفهم الناقد القديم - في الأغلب الأعم - أن الأصل في الشعر هو المبدع قبل المتلقي، وأن القصيدة لن تحقق شيئاً للمتلقي إلا اذا حققت ما يماثله للمبدع. وعندما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع ينكشف زيف النتائج التي أدى إليها التصور القديم، فالصورة ليست من قبيل «الزينة» الطارئة على المعنى الأصلي وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله»[٣٢].

أما الكتاب الثاني فهو كتاب الدكتور كمال ابو ديب: (نظرية عبدالقاهر الجرجاني في الصورة الشعرية). وأصل الكتاب ايضا رسالة نال بها درجة الدكتوراة من جامعة أوكسفورد عام ١٩٧٠، يتألف الكتاب من ثمانية فصول ومقدمة، ناقش في الفصل الأول: نظرية النظم (البناء) عند الجرجاني، وفي الثاني طبيعة الصورة ووظيفتها عنده، وفي الثالث طبيعة المشابهة، وفي الرابع العلاقات بين حدي الصورة، وفي الخامس نظريته في الاستعارة، وفي السادس الأساس اللغوي للصورة، وفي السابع الأساس النفسي للصورة، أما الفصل الثامن فقد خصصه لدراسة علاقة الجرجاني بخلفيته العلمية وبخاصة أعمال أرسطو.

يؤكد أبو ديب أن هدفه ليس تقديم الجرجاني على أنه عالم بلاغي، وإنما على أنه ناقد أدبي يلتصق عمله بالبناء التعبيري اللغوي بعامه، وبالصورة الشعرية بخاصة.

وهو يرى أن الاهتمام الأساسي في نقد الجرجاني يندرج تحت ما يسميه رينيه ويليك بالطريقة الجوهرية (Intrinsic) في التحليل الأدبي، والتي تتعارض مع الطريقة العرضية غير الجوهرية (Extrinsic) وهي الطريقة التي تعنى بنظام علامات (Signs) المعنى اللغوي، كما يعد عمل الجرجاني ـ من هذا الباب ـ مثالاً على النقد البنيوي، ولذلك فهو يجعله، بنظريته في النظم، قريباً من النقاد البنيويين في عصرنا الحاضر(٣٣).

لما كان هدف الكتاب دراسة الصورة الفنية عند الجرجاني، فإن صاحبه عبر عن نيته في توضيح مفهوم الصورة: طبيعتها ووظيفتها وأشكالها المختلفة، وحين يناقش مفهوم الصورة يؤكد أن مفهوم الجرجاني لها مؤسس على: ماذا يمكن أن تعمل أكثر مما هي عليه، وهو يراها في جانبين متلازمين من العمل عند الجرجاني: الأول هو أنها ـ بتحليلنا العميق لها ـ تعد معياراً لعلاقات أو صلات بين مظهرين أو أكثر من مظاهر التعبير والثاني أنها تعمل على أساس كونها حالة تعبير عن المعنى. وعلينا أن ننظر إلى هذين الجانبين عند الجرجاني على أنهما مترابطان بل متكاملان.

يركز ابو ديب على النظرة العالية التي أبداها الجرجاني لتآلف المختلفات والمتنافرات ويربط بين هذه النظرة وأقوال لأرشيبالد مكلبس و س. د. لويس، ويتوقف عند الصورة والمعنى، وعند الاستعارة والتمثيل وعند الجانب الحسي وبخاصة البصري للصورة عند الجرجاني(٣٤).

وهو يختتم كتابه بالحديث عن علاقة الجرجاني بخلفيته العلمية واصفاً إياه بأنه عبقري مبدع أسس من خلال التراث نظاماً نقدياً جديداً، وهو جديد لأنه

-برأيه - مؤسس على وجهة نظر خصبة وحصيفة، ومزود بوسائل حساسة لا لفحص العمل الفني والصورة الشعرية حسب؛ ولكن لفحص التراث النقدي نفسه ايضاً. وهو يستعين بقول أليوت ليصف الجرجاني، إذ يراه ـ كما قال إليوت ـ في الحاضر ولكنه يعيش في اللحظة الحاضرة من الماضي(٣٥).

ثانياً: كتب تطبيقية ذات توجهات جماعية عامة، ويندرج في هذا القسم ثلاثة كتب كانت كلها في الأصل رسائل دكتوراة: أولها كتاب الدكتور نعيم الباقي: (تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث)، دمشق ١٩٨٥، وثانيها كتاب الدكتور نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، وثالثها كتاب الدكتور علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، وسأقصر حديثي على الكتابين الأخيرين لأنهما ينحيان منحى خاصاً متشابهاً هو اتخاذ الصورة وسيلة لتطبيق المنهج الأسطوري في دراسة الشعر العربي القديم بخاصة.

أما كتاب نصرت(٣٦) (وأصله رسالة دكتوراة في جامعة القاهرة عام ١٩٧٢) فمؤلفه يعترف ابتداء بأن قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث، ويرى أن مرد خطورتها هو اتصالها بنظرية المعرفة في الفلسفة، وبنظرة الإنسان للكون، وبأنها تحمل حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف وعن البلاغة، ويربط نصرت دراسته للصورة في الشعر الجاهلي بنظرة الإنسان الجاهلي ذاته، وهي نظرة تقدس بعض أشياء الوجود، فالشمس عند الجاهلي، كما يقول، معبودة، والغزالة مقدسة يناح عليها اذا ما ماتت سبعة أيام، لهذا قسم كتابه إلى ثلاثة أبواب وتمهيد:

أما التمهيد فيؤسس مفهوماً للصورة ويضع خطاً أساسياً للبحث هو أن الشعر تعبير عن الوجدان الجماعي، وأما الباب الأول فيبحث في موضوع الصور على أساس نقدي غايته دراسة الوجود للوصول إلى الموجود الشعري،

وقد حقق غايته هنا من خلال دراسة صورة الإنسان ومعتقده وكتابته وفنونه وصيده وزراعته وصناعته وتجارته، وبيته وأدوات أكله وشربه وزينته وأيضا لعبه ومرضه، وأفرد لعلاقة الرجل بالمرأة جانباً خاصاً، وكذلك صورة العالم الطبيعي من سماء ورياح ومطر وماء وحيوان ونبات. وانتهى فيه إلى دراسة الموضوع عند ثمانية شعراء من أعلام العصر الجاهلي. وكانت غايته المقارنة بين اهتماماتهم، ولذلك فرغ موضوعات الصورة عند هؤلاء الشعراء في رسوم بيانية استغرقت سبعاً وثلاثين صفحة من الكتاب(٣٧). لعله يذكرنا هنا بما فعلته سبيرجن حين درست موضوعات صور شكسبير مقارنة بموضوعات صور غيره من معاصريه.

أما الباب الثاني فحلل فيه الجانب الرمزي للصورة الجاهلية في بعدين: أولهما الرمز الديني. ثانيهما الرمز الوجودي، وفي الباب الثالث تتبع الإطار الشكلي للصورة الجاهلية فعالج شكل الصورة من خلال المكان والزمان والتشبيه والشكل الحسي، أو دراسة الصورة موزعة على الحواس. كما عالج علاقة الصورة وبناء القصيدة. وقد أبرز في هذا الباب ثلاثة أشكال: التوافقي: «وهو أن تتفق علاقة الشاعر بالموضوع مع علاقة الآلهة به». والمفارق: وهو «البناء الشعري الذي يتعارض فيه موقف الآلهة من الموضوع مع موقف الشاعر منه، ويبتدى هذا البناء ـ كما يقول ـ في الموضوعات القدرية التي لا يملك الإنسان منعها كالموت والشيب والجدب، أو فيما رده إلى الآلهة». والبناء المنقطع: وهو «أن تكون القصيدة تخلو من موقفين هما الذات والآلهة، والذات والموضوع، ولا يظهر الشاعر موقف الآلهة من الموضوع. ومن المألوف في هذا البناء ـ كما أشار ـ أن نرى شعراء الجاهلية يفصلون بين الموقفين بقولهم: «دع ذا» وكأنهم يبتغون أن يضعوا حاجزاً بين مخاطبة الآلهة ومخاطبة الإنسان»(٣٨).

يعيد الدكتور نصرت كل ما في القصيدة الجاهلية تقريبا إلى البعد الديني الوثني، وهو يعد «المرأة مفتاحاً لمغاليق القصيدة الجاهلية. فقد شبهت المرأة بالشمس وبالدمى والغزالة والمهاة. والشمس كانت معبودة، والدمى أصنام وثنية. والغزالة رمز للشمس، وهذا يعني أن المرأة كانت رمزاً للإلهة الشمس». وعن رمز المطر يقول: «التصور الجاهلي للمطر قد يبدو غريباً عن اليوم. ولكنه غير غريب عن التصور القديم له. ويظهر أن الجاهليين كانوا يتصورون السماء على هيئة ناقة، ويتصورون المطر حليباً من ناقة السماء التي لقحها الغيث»[٣٩].

الصورة الفنية في رأي الدكتور نصرت تقف في مركز العمل الشعري ومنها تنطلق نظرية التأويل، وإذا كان الناقد المعاصر لا يهمه - وهو يدرس الصورة الفنية في شعر معاصر أن يعرض وجودها. وإذا كان الناقد الغربي الذي يدرس الشعر اليوناني أو الروماني لا يهمه أيضاً أن يتحدث عن غير الحقيقة الباطنية لهما لأن غيره تكفل بتلك المهمة وأعطى صورة مشرقة عن الإنسان اليوناني أو الروماني، فإن الناقد العربي، الذي لا يسمع عن الإنسان الجاهلي - في عصر تكريم الإنسان - إلا كل مبغض، يجد أن الصورة الفنية يمكن أن تقدم ما يخالف ما سمع أو قرأ عن ذلك الإنسان[٤٠].

وأما الكتاب الثاني فهو كتاب الدكتور علي البطل: (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري)، فينهج نهج كتاب نصرت، ولكنه يخالفه في بعض المواطن. أصل الكتاب رسالة دكتوراة في جامعة عين شمس عام ١٩٨٠، وقد قسمه المؤلف أربعة أقسام. أما القسم الأول فجعله نظرياً، إذ ناقش في جانب منه المفهوم النظري للصورة، وربطه بمفهوم الخيال وبالاستعارة والمجاز والشعائر والأساطير. كما ناقش في جانب آخر الأصول الأسطورية للصورة فربط بداية الشعر العربي بالقصيدة الدينية القديمة والطقوس البدائية.

أما القسم الثاني فعالج فيه صورة المرأة بين المثال والواقع: إذ أبرز فكرة

الخصوبة المعبودة في المرأة، وربطها بالإلهة الأم وراح - كنصرت - يبرط بين المرأة والدمى، وبين الدمى والشمس، ثم انتقل يناقش صورة المرأة وتطورها في الإسلام وعند شعراء الاحتراف الأموي والشعراء العذريين، وتعرض للغزل الحجازي، والصورة الحضارية للمرأة، كما توقف عند صورتها لدى أبي نواس.

أما القسم الثالث ففصل فيه القول حول صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني. وتوقف فيه عند الثور وارتباطه بالقمر الإله الأب، وعند المهاة وارتباطها بالشمس الأم والفرقد ولد المهاة وارتباطه بالعزى ثم عالج استمرار الصورة الحيوانية التقليدية عند المخضرمين، وتحولها إلى قالب فني في شعر الأمويين، واختفاءها عند العباسيين وعودتها المؤقتة عند أبي نواس.

وأما القسم الرابع فكان عنده في صورة الإنسان بين شؤون الحياة والموت والطبيعة حيث التفت ايضا إلى المطر وأصله الأسطوري في ضوء المدح، ثم تطور هذه الصورة ودخول عنصر الدين عليها في الإسلام، وعالج النظرة البدائية للموت والطقوس المتبعة فيه وكذلك الاستمطار والأطلال ورحلة المحبوبة ورحلة الشاعر وإبراز الطبيعة من خلال الرحلة إلى الممدوح.

لقد سبق لعلي البطل أن واجه الأساطير في دراسة أخرى هي: (الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب) إذ كانت هذه الدراسة موضوع رسالته للماجستير ومما قوى توجهه نحو الدراسات الأسطورية - على حد قوله - أمران: الأول أن الفترة الزمنية المدروسة تبدأ من البدايات الأولى للشعر العربي حيث تأثير الجوانب الدينية الأسطورية على خيال الشعراء في تكوين صورهم قائم وقوي، والثاني: أن الدراسات النظرية الحديثة تربط ما بين الصورة والأساطير بتأثير المباحث الفنسية[٤١].

يرى علي البطل أن أقرب الدراسات إلى منهجه دراسة الدكتور نصرت

التي اتجهت في بعض أجزائها ـ حسب رأيه ـ إلى الربط بين الشعر والعقيدة السائدة قبل الإسلام ولكن نصرت ـ باعتقاد البطل ـ اعتمد على الأفكار الشائعة عن المعبودات المعروفة بالأصنام فقط، كما اهتم بالمعبودات من الكواكب في السماء، أما البطل فاهتم بموجودات الأرض أيضاً، فديانة العرب ـ مع أنها كانت ديانة كواكب في أساسها ـ كانت تخلق على الأرض ثم ترتفع إلى السماء.

يبدو أن طول الفترة الزمنية التي تصدى لها وجهت دراسته توجهاً اتسم بخاصتين: الأولى: أن اهتمام الدراسات السابقة على دراسته بجانب الشكل في الصورة الفنية ـ كما يعتقد ـ . قد فرض عليه اهتماماً خاصاً بالمضمون في أحيان غالبة. والثانية أن اهتمامه انصب على بحث الأصل الديني للصورة أساساً، ثم المضي معها متابعاً تطورها الفني والتاريخي للكشف عما وصلت إليه ملامحها بتأثير التغيرات الحضارية حتى قرب نهاية العصر العباسي الأول أي حتى سنة مائتين للهجرة[٤٢].

القسم الثالث: الدراسة المفردة المتخصصة ويمثلها كتابي: (الصورة الفنية في شعر أبي تمام) والذي كان أصله رسالة دكتوراة في جامعة القاهرة عام ١٩٧٦.

لعل الرسالة كانت أول رسالة مخصصة لدراسة الصورة عند شاعر بعينه، لذا كان لا بد أن تتبنى منهجاً يتلاءم ونوعيتها الخاصة. لقد جربت المنهج نفسه على دراسة أخرى لي حول: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى نشرتها دار العلوم بالرياض عام ١٩٨٤، كما نشرت لي دار العلوم في نفس العام دراسة أخرى حوت الجانب النظري من الصورة وكانت بعنوان: «الصورة الفنية في النقد الشعري» دراسة في النظرية والتطبيق، كانت الصورة الفنية في الشعر وما زالت القاعدة الأساسية التي أعود إليها وأستند عليها في

البحوث والدراسات التي أشغل بها، لأنني وجدت فيها حلاً للإشكالات والأسئلة التي يطرحها النقد والشعر على السواء.

كنت في استعراضي للمؤلفات السابقة في الصورة أتجنب تقييم مناهجها وخططها، ذلك لأنني أنوي طرح منهج خاص لدراسة الصورة أضع فيه تصوري لما يمكن أن يكون مفيداً في الكشف عن الجوانب الأساسية في المادة الشعرية المدروسة. ويمكن أن يدرك تقييمي لمناهج تلك الدراسات بمقارنتها به.

ما زلت مؤمناً ـ بعد تعاملي اليومي مع الصورة على مدى سبعة عشر عاماً ـ بأن المنهج الذي تبنته دراسة الصورة في شعر أبي تمام يمكن أن يشكل قاعدة أساسيه لدراسة الصورة عند أي شاعر، ذلك لأنه يستوعب كل ما يمكن أن يرتبط بهذه الوسيلة الفنية الناجحة من قضايا وأبعاد.

انطلق ذلك المنهج من الفهم الجديد للصورة، فهو يعلي من قيمتها في العمل الشعري ويرى الوسائل الشعرية الأخرى، وبخاصة الإيقاع الموسيقى، ملتحمة بها وتتساند معها لتحقيق التكامل والتوحد للعمل حتى يكون في مكنته تأدية وظائفه البنائية والجمالية بشكل فني ناجح.

والصورة ـ حسب هذا الفهم ـ هي ابنة الخيال الشعري الممتاز الذي يتألف، عند الشعراء، من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد لتعيد ترتيبها وتركيبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم، فالفن ـ والشعر جزء منه ـ نظام للقلب والخيال في آن واحد. والصورة في هذا المفهوم، مظهر حسي خارجي شكل ليكون قادراً على التعبير عن عالم من الدوافع والانفعالات والمعاني لا يحد ولا يحس، ذلك لأن الفن ليس سوى خلق للصور التي ترمز إلى المشاعر الإنسانية المتلاحمة. إنه اتحاد النفس الداخلية بمظاهر الكون والطبيعة الخارجية، وبذلك تكون القيمة الكبرى للصورة في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة

والوجود[٤٣].

انطلاقاً من هذا الوعي لأهمية الصورة الفنية في الشعر بعدّها بناء ذاتياً وكلياً يمكن أن تقسم دراستها عند أي شاعر إلى قسمين كبيرين: يضم أولهما مواد الصورة، بينما يضم الثاني أشكال بنائها الفني، على أن يدرك أن القسمين متكاملان متلاحمان.

أما القسم الأول فيعالج مادة الموضوع للصورة على أساس أن مواد العمل الأدبي الرفيع - على صعيد معين - كلمات، وهي - على صعيد آخر - تجربة السلوك الإنساني، وعلى صعيد ثالث، الأفكار الإنسانية والمواقف[٤٤]. ويمكن أن تشمل الدراسة هنا مصادر الصورة أو موضوعاتها كصور الإنسان والحياة اليومية والطبيعة والحيوان والثقافة، ولا بد أن تكون دراسة هذه الصور مؤسسة على إبراز المجالات التي ترتد إليها، والقاعدة النفسية أو الفكرية التي ترتبط بها عند الشاعر، وأن يكون تناول موضوع الصورة تناولاً دينامياً يهتم بالنوع فيلاحظ تغير أحوال الموضوع الواحد وعلاقة ذلك التغير بالمنبع الداخلي له، أما مسألة الكم في الموضوعات فيمكن تفريغها في جداول بيانية تلحق بالكتاب كما فعلت سبيرجن وكما فعلت في كتاب الصورة الفنية في شعر أبي تمام[٤٥]، أو في معجم للاستخدام اللغوي للصورة إن كانت الدراسة تحتمل ذلك كما صنعت في كتاب: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى[٤٦].

وفي باب مواد الصورة يمكن دراسة علاقة الصورة بالموقف الذاتي من قضايا الوجود من خلال الترابط بين الصور على أساس فكري أو انفعالي مثل صور الحب والفراق، الأمل والعمل، الخير والشر، الزمان والمكان، الحياة والموت، كما يمكن لأي دارس أن يضيف إليها ما تمنحه مادة الصور المدروسة أو يحذف منها مالا تحتمله تلك المادة، ففي دراستي للصورة عند زهير - مثلاً - نظرت إلى مسائل أخرى فرضتها طبيعة الشعر وطبيعة المرحلة مثل: المرأة

والقبيلة، التوحد والاغتراب، التحول والثبات، ولم أبق من المسائل السابقة إلا على ثنائية الحياة والموت، ثم المكان والزمان.

وأيضاً يمكن، في هذا الباب، دراسة المعاني الخلفية أو الرمز المختبىء وراء أهم الصور أو النماذج العليا منها، وكذلك الصور المكررة والمزدوجة بعناقيد متداعية، وفي حالة أبي تمام تجمعت هذه الصور حول ثنائيات: النور والظلام، السيف والضياء، الربيع والجفاف، المرأة والطلل، الناقة والفرس، ويمكن هنا استبطان ازدواج الصور سواء ما كان منه ازدواج تماثل أم اختلاف أم تنافر. ودراسة هذا النوع من الصور مهم جداً لأنه يكشف عن قيمة الشعر، والأبعاد الروحية والفكرية للشاعر المبدع من ناحية، ويثير كوامنها في القارئ المتلقي من ناحية أخرى.

أما القسم الثاني من دراسة الصورة فيشمل البناء الفني للصورة أو تشكيلها: عينية وكلية. كنا لاحظنا في بداية هذا البحث أن (سبيرجن) درست من الصورة جانب الموضوع وأن (كلمن) جعل من دوافع كتابته كتابة استكمال النقص في دراستها، لذلك درس وظائف الصورة مرتبطة بسياقها، فكانت دراسته دراسة فنية تتناول تشكيلات الصور وأبنتيها وعضويتها، وبذلك غدا عملا اسبيرجن وكلمن متكاملين لا يغني أحدهما عن الآخر خصوصاً إذا تذكرنا أن سبيرجن كانت تخطط لتأليف كتاب آخر تلتقي فكرته مع فكرة كلمن.

استناداً إلى هذا علينا أن نلتفت في الصورة إلى تكامل المادة للصورة مع بنائها ومن هنا تأتي دراسة الجانب الفني للصورة بناء وتشكيلاً، ومما يؤيد ضرورة هذا الجانب من الدراسة قول ريتشاردز: مهمة الشاعر أن يكسب مادة التجربة نظاماً وتناسقاً، وقول إليوت: «ليست عواطفنا في ذاتها محور القيمة الفنية وإنما المحور هو الطريقة التي تنسق بها تلك العواطف وتعبر عنها»(٤٧).

يمكن في هذا القسم دراسة البنية العينية للصورة المفردة التي قد تمثلها ثلاثة أنماط هي: النمط الحسي الذي يربط مادة الصورة بالقاعدة النفسية ليؤلف الشكل الحسي للصورة ويشمل هذا النمط الصور البصرية والذوقية واللمسية والسمعية والشمية والحركية، ومن الضروري الاهتمام هنا بتراسل الحواس (أي إنابة حاسة عن حاسة أخرى في تأليف بعض الصور).

والنمط البلاغي المرتبط بالوسيلة البلاغية التي تختارها عناصر الصور المدروسة أسلوباً لها كالتشبيه والستعارة والكناية والوصف الإيحائي والرمز.

والنمط الفني الذي يمثل وحدة البناء الناشيء من التحام النفس بالشكل البلاغي أو بمعنى آخر التحام النمطين السابقين.

الشرط الأساسي لدراسة مثل هذه الأنماط هو أن ينظر إليها نظرة شمولية تكاملية لا نظرة فردية انعزالية، ومن هنا يمكن التركيز في دراسة النمط الفني على تفاعل الشكل الحسي بالوسيلة البلاغية للتعاون على تأليف وحدة بنائية قادرة على حمل طاقة ما من المشاعر والأفكار الداخلية وربطها بالسياق الكلي الجامع والموحد. فالصورة الحسية وحدها ليست شيئاً إذا انفصلت عن شكلها البلاغي وعن سياقها النصي، ومثلها الصورة البلاغية التي تتكامل حياتها بشكلها الحسي والتحامها بنصها العام وسياقها. إن هذا ينسجم مع التوجه العام والأساسي لدراسة الصورة الفنية القائم على قاعدة تكامل الأجزاء وتوحدها على مبدأ الإنسجام والتآلف لبناء كامل النص.

يمكن النظر في النمط الفني إلى الصورة من حيث العلاقة بين طرفيها، وهي علاقة قد لا تتعدى حالات ثلاث: التناسب مع التماثل، والتوافق مع الاختلاف والتآلف مع التنافر، كما يمكن النظر إلى وضعها من جهة الإفراد والتعدد، أما في الوضع الإفرادي فتلاحظ سكونية الصورة، وديناميتها أونموها، وأما في الوضع التعددي فيلاحظ امتدادها توسيعاً وتكثيفاً، ذلك لأن مثل هذه

الجوانب من الدراسة يكشف عن طبيعة الخيال الشعري، ومدى العمق أو التسطيح الذي تكون عليه المعاني الشعرية.

أما البناء الكلي للصورة فيمكن فيه دراسة وحدة القصيدة عن طريق ازدواج هذه الصور داخل القصيدة الواحدة على الأسس البنائية الثلاثة السابقة: ازدواج التوافق، والاختلاف، والتنافر، الشكل الدرامي، وتكامل هذه الصور على مبدأ الوحدة الكلية في التنوع الفردي.

قد يظهر طغيان أحد هذه الازدواجات على غيره داخل البناء الكلي (القصيدة) طبيعة الأسلوب من حيث البساطة أو التعقيد فغلبة المتوافقات تؤدي إلى السهولة والبساطة غالباً، بينما تؤدي غلبة غيرها إلى التعقيد بدرجة قريبة مع المختلفات، وبعيدة مع المتنافرات.

لا أعتقد أن علينا المفاضلة بين الشعراء على أساس هذه الغلبة لأن كلا من هذه الأشكال البنائية قد يقود إلى الإيحاء بالجمال. لكن هذا الجمال يمكن أن يكون سهلاً بسيطاً، ويمكن أن يكون عسيراً معقداً، ولكل أنصاره ومؤيدوه بل متذوقوه.

ويمكن في إطار البناء الكلي للصورة دراسة تفاعلات الصور مع الأوزان الموسيقية المصاحبة لها داخل النص الواحد (القصيدة) كالبحر والقافية وأشكال من الإيقاع الشعري كالجناس ورد العجز على الصدر، والترديد والتقسيم والموازنة والتصريع وغيرها. أقول هذا لأنني كنت اعتمدت في هذا الجانب من الدراسة مبدأ التفاعل الخلاق بين المعنى الذي توحي به تشكيلات الصور المكانية في القصيدة وبين التشكيلات الزمانية للايقاعات الموسيقية(٤٨). من خلال تتبع حركة ترجيع الدوائر الوزنية للبحر داخل القصيدة على أساس أن الشطر وحدة بنائية عامة قابلة للترجيع لذا يمكن الاعتماد عليها في دراسة مسار النغم داخل القصيدة الواحدة. لهذا أسميت الشطر دائرة وزنية ونظرت إلى البحر في

القصيدة على أنه مؤلف من دوائر وزنية تتحرك متقاربة أو متباعدة لتؤلف وحدة إيقاعية تنسجم مع وحدة المعاني والمواقف في إطار وحدة القصيدة التي تحتوي ذلك كله وتستوعبه.

فالدائرة الوزنية هي مجموع تفعيلات شطر واحد بنمط ترتيب واحد تتحرك داخل جسم القصيدة مع مجموعة أخرى من الدوائر وفق نظام خاص بالقصيدة لا يشترك فيه معها نظام قصيدة أخرى.

تسمى الدائرة التي تواجهنا في الشطر الأول من البيت الأول في القصيدة الدائرة الأولى، وتسمى الدائرة التي تخالف الدائرة الأولى في شكل التفعيلات بعدما قد يطرأ على بعضها من زحافات وعلل الدائرة الثانية وهكذا. ليس شرطاً أن تكون الدائرة الثانية هي الشطر الثاني من البيت الأول وإنما قد تكون الشطر الأول أو الثاني من البيت الثالث أو الخامس أو غيرها مثلاً. ولتوضيح هذا نتبع الدوائر الوزنية ومسارها في المقطوعة التالية لجميل بثينة[٤٩] قال:

وإني | لأستحيي | من النا | س أن أرى   رديفاً | لوصلٍ أو | علـيّ | رديف

فعولن | مفاعلين | فعولن | مفاعلن   فعولن | مفاعلين | فعول | مفاعل

وأشر | ب رنقاً منـ | ك بعد | مـودة   وأرضى | بوصل منـ | ك وهو | ضعيف

فعول | مفاعلين | فعول | مفاعلن   فعولن | مفاعلين | فعول | مفاعل

وإنيّ | للماء الـ | مخالـ | ـط للقذى   إذا كـ | ـثرت وُرّا | دُه لـ | ـعيوفُ

فعول | مفاعلين | فعول | مفاعلن   فعول | مفاعلين | فعول | مفاعل

فالمقطوعة مؤلفة من ثلاث دوائر وزنية لبحر الطويل وهي:

الدائرة الأولى/ فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن/ وردت في الشطر الأول من البيت الأول فقط.

الدائرة الثانية/ فعولن مفاعلين فعول مفاعلن/ وردت في الأشطار الثلاثة الأخيرة من الأبيات.

الدائرة الثالثة/ فعول مفاعلين فعول مفاعلن/ وردت في الشطر الأول من البيتين الثاني والثالث.

أما مسار هذه الدوائر البنائي في المقطوعة فتوضحه اللوحة التالية:

الدوائر							٦
الدائرة الثالثة							٢
الدائرة الثانية							٣
الدائرة الأولى							١
الأشطار	١	٢	٣	٤	٥	٦	المجموع

إن دراسة مسار الدوائر الوزنية تمنحنا فرصاً كبيرة للموازنة بين التشكيلات المختلفة لإيقاعات هذه الدوائر والمواقف النفسية والفكرية أو المعاني العميقة المستوحاة من تزاوج الصور وتشابك علاقاتها داخل القصيدة الواحدة. وإذ اعتدنا مبدأ دقات القلب البشري فإن كثرة الأشكال المدببة الرؤوس (M) الناتجة عن الحركة من دائرة إلى أخرى داخل الأشكال المتعاقبة توحي بشدة الانفعال وموجان الداخل، بينما توحي الأشكال المنبسطة (ـــ) الناتجة من توالي الدائرة الواحدة في مجموعة أشطار متعاقبة، بهدوء الانفعال وسكينة النفس.

لقد طبقت هذا المنهج على دراسة الصورة الكلية عند أبي تمام منذ سبع عشرة سنة ومازلت أطبقه في دراساتي النصية(٥٠). وهو في كل مرة يمنحني

الثقة بفعاليته في اكتشاف عناصر من التوافق أو التعارض بين المعنى المستبطن من الصور وطبيعة التشكيل الموسيقي داخل النص الشعري الواحد.

- ٣ -

فتحت الدراسات السابقة الباب واسعاً لتعبر منه دراسات تالية متعددة سواء أكانت رسائل جامعية أم كتباً علمية، إذ شهدت مرحلة ما بعد السبيعنيات موجة واسعة من هذه الدراسات. سأقصر حديثي هنا على الكتب المطبوعة والتي يمكن تقسيمها حسب آراء أصحابها ثلاثة أقسام هي:

أولاً: قسم عارض التوجه الجديد لدراسة الصورة في الشعر وبخاصة الشعر القديم(٥١).

ثانياً: وقسم ثان سار على النهج الجديد وأفاد من الدراسات السابقة(٥٢).

ثالثاً: وقسم ثالث استعار المصطلح وجعله عنواناً لدراساته، لكنه ظل يتعامل معه من خلال الفهم البلاغي القديم(٥٣).

ولما كان المجال لم يسمح باستعراض نتاج القسمين: الثاني والثالث فإنني اكتفيت بالإشارة في الهامش إلى أهم ما اطلعت عليه من مؤلفات فيهما.

أما القسم الأول فإن أعلامه لم يكتفوا بالمعارضة العلمية الموضوعية الهادفة، وإنما سعوا إلى تفنيد مناهج الدراسات الحديثة في الصورة، واتهام أصحابها تهماً جارحة، ولذا سأتناول الأسس التي بنى عليها هذا الفريق آراءه مستقياً ذلك من نقد الدكتور أحمد مطلوب لكتابي (الصورة الفنية في شعر أبي تمام) ومن ردي عليه، وكانت مجلة البيان الكويتية قد نشرت النقد والرد، ثم ضممتهما معاً في كتابي: مقالات في الشعر ونقده(٥٤).

الاعتراض الأول حول المقاييس النقدية بين القديم والجديد. إذ لا يجوز

ـ في رأي المعترضين ـ أن نطبق مقاييس جديدة على أدب قديم لأننا بذلك نبعده عن المقاييس التي انطلق منها.

أساس الاختلاف هنا تناقض التصورين حول المقاييس النقدية هذه، فتصور المعترضين يوحي بأن المقاييس النقدية تحكم الشعراء في عصورهم، وتظل تربطهم بها لأنهم يطبقونها وهم يؤلفون أشعارهم. إن قولهم هذا مجاف لحقيقة الشعر وإبداع الشعراء. ذلك لأنه ينقل الشعر من كونه إبداعاً ذاتياً إلى كونه نظماً آلياً. وفي هذه الحال يصبح النقد سيداً والشعر تابعاً. إن التصور الفني للشعر وللنقد يرى أن الشعر فن يرسم ملامح التجربة العامة من خلال مواد العصر ـ أي عصر، ومعارف المجتمع ـ أي مجتمع، ولكن بعد أن يعيد ترتيبها ويحولها إلى لغة شعورية خيالية إيحائية.

أما النقد فهو التبصر العميق في تلك اللغة الخاصة بغية الكشف عن أبعاد التجربة فيها، ثم بسطها بلغة عقلية واضحة.

ما دامت لغة الشعر شعورية خيالية فهي محكومة بالعواطف البشرية الأساسية كالحب والكره، والسعادة والشقاء وما إلى ذلك، وهذه العواطف موجودة في كل إنسان بقطع النظر عن العصر الذي وجد فيه. وما دامت لغة النقد عقلية فهي تتأثر بالتقدم الذي يطرأ على العقل ويمده بوسائل علمية جديدة تعمق إدراكه للعلاقات التي تقوم بين أشياء الفن أو تعينه على اكتشاف علاقات فنية جديدة، أو تمنحه قدرة أكبر على تفسير حركة الروح الكامنة خلف كل علاقة في كل نص شعري، لهذا كله يمكن للمقاييس النقدية أن تتطور عبر العصور. وتطورها يعني تعزيز الموجود منها أو الإتيان بما يخالفه أو يتناقض معه، فليس هناك ـ بناء على هذا ـ مقاييس نقدية ثابتة، وليس هناك كلمة نهائية في دراسة أي نص، ورحم الله المتنبي إذ يقول:

أنام ملء جفوني عن شواردها ... ويسهر الخلق جراها ويختصموا

الاعتـراض الثاني حـول المقاييس الـعربية والأجـنبية: إذ لا يـجوز ـ في رأي المعترضين ـ دراسة شاعر عربي من خلال مقاييس غربية أجنبية.

المقاييس التي ارتد إليها ويرتد إليـها الداعون إلى تجديد مناهج الدراسات الأدبية بما فـيها مناهج الصورة هي مـقاييس حديثـة وليست مقاييس غـربية ولا شـرقيـة، ذلك لأن النقـد الحديث ليـس ملكاً للغرب أو الـشرق وإنما هو نتـاج الثقافة الإنسانية العامـة. لكونه انبثق من تفاعلات فكرية كبرى بدأت مع وجود الإنسـان وامتـدت عـبـر أجيـاله. وتداخلت وتنقـلت بين أفراده علـى اختـلاف أجناسهم وأمكنتهم، وإلا فهل يملك الغرب حق الادعاء بأنهم أوجدوا نظرياتهم بمعزل عن أفكار اليونان القديمة ومناهج الفلاسفة المسلمين من بعدهم؟

أعتقد أن حساسيتنا الكبـرى تجاه الحضارة الغربية بشكل عام قد انعكست على حساسيـتنا تجاه النقد الحديث وأعلامه. وقد منحنا الغـرب بهذا الإحساس السلبي حـقوقـاً ليست لـهم وإنكرنا على أنفسنـا حقـاً يعتـرف به المنصفـون من الغرب أنفسـهم. نحن وغيرنا من أمم الأرض شركاء بطرق مـختلفة في تكوين النهضـة الغربية بكل ما فـيها من ثقافـة وأفكار. وإذا كنا نأخذ منهم اليوم فـقد أخذوا منا أمس. بل إن إقـبالهم على الأخذ منا ومن غيـرنا، دونما تحفظ، كان السبب في نمو عقولهم وازدهارها، هذه حقائق لا تحتاج إلى نقاش طويل.

إذا أردنا أن نواجه تلك الحقـائق وأن نفيد منها فإن علينا ألا نضع حـجباً كثـيرة تحول بيـننا وبين ما ينقصنا أيـنما وجد. وأن ننطلق دائمـاً من أن الثقـافة النقـدية الحديثـة ليست ملكاً لأحـد لأن الجمـيع شركـاء في صنعهـا. لقـد كان أجدادنا رحـمهم الله أكثـر جرأة وأوثف نفـساً وأنضج تجربة منـا حين أقبلوا في العصـور الإسلامية الزاهرة على ترجـمة كل ما تطاله أيديهم من الكتب النافـعة ولم يمنعهم تفـوقهم آنذاك من أن يأخذوا من الأمم التي غلبوها. ولهـذا نجحوا وبهـروا العالم بـإنجازاتهم العظيـمـة، ولو قارنا أنـفسنا بهم لوجـدنا أنهم كـانوا

يعملون أكثر مما كانوا يحلمون، أو كانوا يحققون واقعاً ما كانوا به يحلمون، أما نحن فإننا ـ على العكس منهم ـ نحلم كثيراً لكن اذا ما أردنا أن نحقق شيئاً من أحلامنا نكتفي بأن نتغنى بهذه الأحلام. لا بد من الإشارة إلى الاستثناء من هذه القاعدة العامة، حتى لو كان حيز هذا الاستثناء ضيقاً، وفئاته قليلة.

ما علينا فعله ـ حسب اعتقادي ـ هو أن نعزز الأصالة في إطارنا الثقافي، فهو الذي يمحص ويدرس، ويرفض أو ينتخب ويختار. بهذه الخصوصية الثقافية وحدها تختلف الطوابع التي تنطبع بها كل أمة على الرغم من أن الجميع يأكلون من قصعة واحدة، وبناء على هذا ستظل دراساتنا التجديدية مطبوعة بإطارنا الخاص مهما كانت طبيعية أخذنا من غيرنا.

غايتي من هذا البحث تسليط الضوء على أصول المؤلفات النقدية في مجال الصورة الفنية ومناهجها وغاياتها كي تتأسس لهذه الوسيلة الناجحة على قواعد واضحة الأفكار والخطط. كانت الدراسات التطبيقية حول الصورة تعميمية على مجموعة من الشعراء ضمن فترة زمنية معينة أو مدرسة فنية خاصة. وتخصيصية على شاعر واحد يكون للصورة في شعره فاعلية فنية مؤثرة، وإذا أردنا تقييماً لهذين الاتجاهين، فإن الاتجاه الثاني - كما أرى - أكثر فائدة وأعمق أثراً لأنه يركز على صور صادرة من نفس واحدة وذات طابع فني متحد على نمط ذاتي خاص، لعل هذا هو السبب الذي جعل هذا الاتجاه يأخذ مساحة أكبر في الدراسات الأجنبية وفي دراساتنا نحن أيضاً.

من أجل هذا حاولت ـ من خلال وعيي لمشكلات الصورة وميزاتها ـ اقتراح منهج عام لدراستها عند شاعر بعينه يوحد المناهج المختلفة ويقود ـ حسب اعتقادي ـ إلى نتائج عميقة وخصبة ومدهشة.

هوامش الفصل الأول

١ ـ لسان العرب، مادة «أدب».

٢ ـ القاموس المحيط، مادة «أدب».

٣ ـ النهاية في غريب الحديث، جـ١، ص٣ .

٤ ـ لسان العرب، مادة «أدب».

٥ ـ تاريخ الآداب العربية، ص٢٤ .

٦ ـ في الأدب الجاهلي، ص٢٤ .

٧ ـ المرجع السابق، ص٢٤ ـ ٢٥ .

٨ ـ نفسه، والمكان ذاته.

٩ ـ أصول النقد، ص٣ .

١٠ ـ تاريخ الآداب العربية، ص ص ٢٨ ـ ٢٩ .

١١ ـ خزانة الأدب، جـ١، ص١٢٤ .

١٢ ـ تاريخ الأدب العربي للرافعي، جـ١، ص ص ٣١ ـ ٣٩ .

١٣ ـ في الأدب الجاهلي، ص ص ٢٦ ـ ٢٨ .

١٤ ـ تاريخ الآداب العربية، ص٥، ودائرة المعارف الإسلامية، جـ١، ص٥٣٢ .

١٥ ـ رسائل اخوان الصفا، جـ١، ص ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

١٦ ـ زهر الآداب، جـ١، ص١٥٥ .

١٧ ـ أدب الكاتب، ص ص ٨ ـ ١٦ .

١٨ ـ الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، ص٢٠ .

١٩ ـ الكامل في اللغة والأدب، جـ١ ، ص١ .

٢٠ ـ مقدمة ابن خلدون، ص٥٥٢ .

٢١ ـ المصدر السابق، ص٥٥٣ .

٢٢ ـ نفسه، ص٥٥٤ .

٢٣ ـ النقد المنهجي عند العرب، ص ص ٤ ـ ٥ .

٢٤ ـ تاريخ الأدب العربي لبروكلمان، جـ١ ، ص٧ .

٢٥ ـ تاريخ الآداب العربية، ص ص ٥٢ ـ ٥٤ .

٢٦ ـ The World Book of Encyclopedia, Vol. 12,P.86

٢٧ ـ Britanica, Vol. 24. P, 86

٢٨ ـ نظرية الأدب لرينيه ويلك وأوستن دارن، ص٢٦ .

٢٩ ـ The World Literary Terms, P184

٣٠ ـ Amaricana, Vol, 17, P559

٣١ ـ The World Book of Encyclopedia, op. cit

٣٢ ـ أصول النقد، ص٤٢ .

٣٣ ـ فلسفة الأدب والفن ص ص٣٧، ١٧٥ .

٣٤ ـ الأدب المقارن لغويار، ص٨ .

٣٥ ـ الأدب المقارن لفان تيجم، ص ١٨ .

٣٦ ـ ما هو الأدب لسارتر، ص ص٢١ ـ ٢٧، ونظرية الأدب، ص٣٣ .

٣٧ ـ الأدب والحياة في المجتمع العربي، ص٤ .

٣٨ ـ دراسات في الأدب والفكر ، ص١٥٧ وما بعدها.

٣٩ ـ المرجع السابق، ص ص ١٥٦ ـ ١٥٧و On Poetry and Poets, P130

٤٠ ـ في الأدب الجاهلي، ص٢٦ .

هوامش الفصل الثاني

١ ـ عبدالقادر القط: حركات التجديد في الشعر العباسي، ضمن كتاب الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، ص٤١٩.

٢ ـ نايتس، الملك لير، ككناية، ص٢٣.

٣ ـ الأصبهاني: الأغاني، ط، دار الكتب المصرية، جـ١٩، ص٣١.

٤ ـ المصدر السابق.

٥ ـ سورة الشورى، آية ١٩.

٦ ـ الشعر والشعراء، جـ٢، ص٨٠٨ .

٧ ـ القاموس المحيط، مادة (بدع).

٨ ـ البيان والتبين، جـ١، ص٥١ .

٩ ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط السابعة، ص١٧٦.

١٠ ـ الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص٣١.

١١ ـ البديع، ص٥٨.

١٢ ـ المصدر السابق، والصفحة ذاتها.

١٣ ـ ثلاث رسائل في اعجاز القرن، ص١٤٩.

١٤ ـ صريع الغواني، مسلم بن الوليد، حياته وشعره، ص١١٢.

١٥ ـ نقد الشعر، ص١٧.

١٦ ـ البديع، ص٥٨.

١٧ ـ نفسه، ص٥٨.

١٨ ـ البديع، ص١.

١٩ ـ نفسه، ص١.

٢٠ ـ قال ابن المعتز في كتابه طبقات الشعراء عن مسلم بن الوليد: «هو أول من وسع البديع»، انظر ص٢٣٥، من الكتاب.

٢١ ـ انظر نقد الشعر، ص ص١٢٢، ٢٢٣.

٢٢ ـ انظر تفصيل ذلك في كتابي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، الفصل الأول.

٢٣ ـ القول لابن الأعرابي وقد جاء في الموشح، ص٣٨٤.

٢٤ ـ الآمدي: الموازنة، جـ١. ص ص٢٤٣ ـ ٣٤٤.

٢٥ ـ زدتها أنا على عبارة ابن رشيق لأن السياق يقتضيها.

٢٦ ـ العمده، جـ١، ص١٢٩.

٢٧ ـ نفسه، جـ١، ص١٣١.

٢٨ ـ عيار الشعر، ص٥.

٢٩ ـ الصناعتين، ص١٣٣.

٣٠ ـ العمدة، جـ١، ص١٢٧، وقارن بما جاء في الموشح، ص٤٧١.

٣١ ـ الشعر والعشراء، ص ص٦٤ ـ ٦٥.

٣٢ ـ الحيوان، جـ٣، ص١٣١.

٣٣ ـ الموشح، ص٤٧٩.

٣٤ ـ الموازنة، جـ١، ص٧.

٣٥ ـ العمدة، جـ١، ص١٢٧.

٣٦ ـ نفسه، جـ١، ص١٢٨ وقارن بما قاله الآمدي عن الشاعر الذي يعتمد دقيق المعاني، إن شئت دعوناك حكيماً، او سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً، الموازنة، جـ١، ص٤٠١.

٣٧ ـ الآمدي: الموازنة، جـ١، ص٤٠٠.

٣٨ ـ نفسه، جـ١، ص٦.

٣٩ ـ نفسه: جـ١، ص٤٠١.

٤٠ـ الصناعتين، ص٥٨ ـ ٥٩.

٤١ ـ الحيوان، جـ١، ص١٣٢.

٤٢ ـ تاريخ النقد الأدبي عند العربي، ص٩٨ ـ ٩٩.

٤٣ ـ عيار الشعر، ص٧٨، وقارن بما يقوله الدكتور احسان عباس، مما يلفت الانتباه كثرة الألفاظ المستمدة من صفات الأزياء والثياب في النقد الادبي عند العرب مثل: التقسيم والتذييل، والتسهيم والتدبيج والتوشيح والترفيل وغيرها. وهي ظاهرة تدل على مدى اهتمام النقد بالشكل وتعلقه به، فن الشعر، ص١٢.

٤٤ ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٤.

٤٥ ـ كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص٢٠٩.

٤٦ ـ مفهوم الشعر، ص ص٩٨ ـ ١٩٩.

٤٧ ـ اعجاز القرآن، ص١٠٧.

٤٨ ـ العمدة، ص١٢٩ .

٤٩ ـ البيان والتبيين، جـ٤ ، ص٥٥ .

٥٠ ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ص٧ ـ ٨ .

٥١ ـ اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، ص ص٦٠٠ .

٥٢ ـ مورجان، الكاتب وعالمه، ت.د، شكر عياد، ص ص٢٤ ـ ٢٥ .

٥٣ ـ العلم والشعر، ص٢٠ .

٥٤ ـ نفسه، ص٢٥ .

٥٥ ـ د. حسن احمد عيسى: الابداع في الفن والعلم ، ص١٤٥ .

٥٦ ـ Burt, C. How the Mind Works, p273

٥٧ ـ كوليردج: النظرية الرومانتيكية في الشعر ـ سيرة أدبية، ترجمة د. عبدالحكيم حسانم، ص٢٤٠ .

٥٨ ـ C. Brooks, the Well Wrought Urn, pp 17, 230-231

٥٩ ـ ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، ص٣١٢ .

٦٠ ـ التصور والخيال، ترجمة، د. عبدالواحد لؤلوه، ص٥ .

٦١ ـ مناهج النقد الادبي، ص٦٧ .

٦٢ ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر، ص٢٥٤ .

٦٣ ـ نفسه، والصفحة ذاتها.

٦٤ ـ الصورة الفنية في النقد الشعري، ص١٠٨ .

٦٥ ـ انظر ذلك في كتـابي الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص١٨٣ .

٦٦ ـ انظر هذا ما يقوله كمال ابو ذيب عن نشوء التفكير الاستعاري في مثل هذه الأجـواء الدينيـة Kamal Abu Deep - al - Jurjanies Theory of Poetic Image, p.24.

٦٧ ـ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٢٤٧.

٦٨ ـ محمود الربداوي، الفن والصنعة في مذهب ابي تمام، ص١ .

٦٩ ـ العسكري، الصناعتين، ص١ .

٧٠ ـ قال في سيرة أدبية: إن ما يميز العقل الذي يشعر بلغز العالم والذي يمكن ان يساعد في حله هو ان لا يجد تناقضاً في اتحاد القديم والجديد، النظرية الرومانتيكية في الشعر، ص٧٣.

٧١ ـ ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي، ص٣١٢.

٧٢ ـ النظرية الرومانتيكية، ص٢٤٣.

٧٣- C.M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London, 1947, p.220

٧٤ ـ ديوانه، ط. السندوبي، ص٢٠٠، وابن حذام شاعر قديم وجد قبل زمن امرىء القيس.

٧٥ ـ أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ص٤٦٣ .

٧٦ ـ العمدة، ص١/ ٩١.

٧٧ ـ القاموس المحيط، مادة «بدع».

٧٨ ـ شرح ديوان الحماسة، جـ١، ص ص ٩، ١١ .

٧٩ ـ المصدر السابق.

٨٠ ـ الكامل في اللغة والادب، جـ١، ص٢٥٣.

٨١ ـ التشبيهات، ص٢.

٨٢ ـ الموازنة، جـ١، ص ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠ .

٨٣ ـ تشارلس مورجان، الكاتب وعامله، ص١٨.

٨٤ ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر، ص٢٥١.

٨٥ ـ مناهج النقد الأدبي، ص٦٥.

٨٦ ـ اسرار البلاغة، ص١٧١.

٨٧ ـ البيان والتبين، جـ١، ص٨٩.

٨٨ ـ مكليش: الشعر والتجربة، ص١ .

٨٩- Herbert, Read, The Meaning of Art, p.21.

٩٠ ـ كولنجورد: مبادىء الفن، ترجمة احمد حمدي محمود، ص٣٤٢.

٩١ ـ كروتشه: المحمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ص١٤٨.

٩٢ ـ سويف: الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، ص١٩٧.

٩٣- F. Kermode, Romantic Image, p.156.

٩٤- W.Y. Tindal, The Literaly Symbol, p.8.

٩٥ ـ البديع، ص٢.

٩٦ ـ نفسه، ص١١، أحببت اختياراً، ان تكون اكثر الأمثلة من شواهد ابن المعتز، لأني اعتقد ان هذا ألصق بمنهج البحث.

٩٧ ـ البديع، ص١٦ .

٩٨ ـ الصناعتين، ص٣٠٧ .

٩٩ ـ البديع، ص٣٩.

١٠٠ ـ نفسه، ص٤١ .

١٠١- Northrop Fry, Anatomy of Criticism, p. 27.

١٠٢ - البديع، ص٢٥.

١٠٣ ـ الصناعتين، ص٣٢٦، وهو في كتاب البديع، ص٢٧، منسوب الى مسكين الدارمي.

١٠٤ ـ ديوان ص ٥، والوجيف: ضرب من السير، والذلل: الضامرات واحداها ذلول، ومنضية: متعبة.

١٠٥ ـ ديوانه، جـ٢، ص٢٠٨٧.

١٠٦ ـ البديع، ص٤٨ .

١٠٧ ـ نفسه، ص٥٠ .

١٠٨ ـ الصرة الفنية في شعر ابي تمام، ص٢٣٥.

١٠٩ ـ وارن ويليك: نظرية الادب، ص٢٢٠، وهذا الرأي منسوب للشكليين الروس الذين يعترف لهم صاحبا نظرية الادب بالتفوق في داسة الوزن الشعري على أساس جديد.

١١٠ ـ اميل ستايجر: الزمن والخيال الشعري، ص١٣٨.

١١١ ـ البديع، ص٢١.

١١٢ ـ ديوان ابي تمام، جـ١، ص٥٦ ـ ٥٧.

هوامش الفصل الثالث

١ ـ انظر مثلاً على ذلك:

أ ـ أبو حيان التوحيدي: إحسان عباس، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط٢، ١٩٨٠.

ب ـ أبو حيان التوحيدي: سيرته وآثاره: عبدالرزاق محيي الدين، بيروت، ١٩٧٩.

جـ ـ أبو حيان التوحيدي في قضايا الإنسان واللغة والعلوم: محمود ابراهيم، بيروت، ١٩٧٤.

د ـ أبو حيان التوحيدي وجهوده الأدبية والفنية: عبدالواحد حسن الشيخ، الاسكندرية، ١٩٨٠.

هـ ـ أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات: عبدالأمير الأعسم، بيروت، ١٩٨٠.

و ـ أبو حيان التوحيدي: أديب وفيلسوف الأدباء، سلسلة أعلام العرب رقم ٣٥، القاهرة.

ز ـ أبو حيان التوحيدي: محمد الحوفي، القاهرة، ط٢.

ح ـ أبو حيان التوحيدي: ابراهيم الكيلاني، سلسلة نوابغ الفكر العبي، رقم ٢١، القاهرة.

ط ـ الأديب المفكر أبو حيان التوحيدي: علي دب، تونس، ١٩٨٠.

٢ ـ اعتمدت كتاب المقابسات لأبي حيان التوحيدي، تحقيق محمد توفيق حسين، مطبعة الارشاد، بغداد، ١٩٧٠، وسأحيل الى مواضع

الاستشهاد داخل المتن منعاً لكثرة تكراره هنا.

٣ ـ المصدر السابق، ص١٠٩ .

٤ ـ الضمير يعود على (العلة الأولى)، وقد عاملها معاملة المذكر وعرفها في مكان آخر من الكتاب بقوله: (العلة الأولى: مبدع الكل، متمم الكل غير متحرك، وأيضا خير محض، يشتاقه كل شيء سواه، ولا يشتاق الى شيء سواه، وأيضا هو وجود مطلق لكل وجود عقلي وحسي، وأيضا الواحد بالقول المطلق، لا بالجنس الواحد، ولا بالشخص الواحد، ص٢٧٣، وكأنه عنى به (الله تعالى).

٥ ـ أي الجوهر.

٦ ـ اي العرض.

٧ ـ أي الجسد والمادة.

٨ ـ أي الإلهام والموهبة.

٩ ـ جاء تعليق ابي سليمان هذا على قصة حكاها التوحيدي عن صبي يجيد ضرب العود فقال: «خرج ابو سليمان يوماً الى الصحراء وصحبته، فكان معنا صبي دون البلوغ، جهم الوجه، بعيض المحيا، شتيم المنظر، ولكنه كان مع هذه العورة، يترنم ترنماً يفرج عن جرم، وصوت شج، ونغمة رخيمة، وكان معنا جماعة من أطراف المحلة، وفتيان السكة، وليس فيهم الا من تأدب تأدبا يليق به، ويغلب عليه، فلما تنفس الوقت أخذ الصبي في فنه، وبلغ أقصى ما عنده، فترنح أصحابنا، وتهادوا وطربوا، فقلت لصاحب لي ذكي: أما ترى ما يعمل بنا شجى هذا الصوت، وندى هذا الحلق، وطيب هذا للحن ونفث هذه النغم؟ فقال لي: لو كان لهذا من يخرجه، ويعين به، ويأخذه بالطرائق المؤلفة،

والألحان المختلفة، لكان يظهر آية، ويصير فتنة، فإنه عجيب الطبع، بديع الفن، فقال ابو سليمان: حدثوني عن الطبيعة لم احتاجت الى الصناعة، ص١١٢.

١٠ ـ الواجب هو الحقيقة: وقد عرفه التوحيدي بقوله: هو الذي بالفعل فيما وصف به ابدا، ص٣٧٠.

١١ ـ يعرف التخيل في مكان آخر بقوله: هو قبول صور المحسوسات بعد مفارقتها وزوالها عن الحس، ص٣٦٣.

١٢ ـ انظر في تصوف ابي حيان التوحيدي، احسان عباس، ابو حيان التوحيدي، ص١٧٤، وما بعدها.

هوامش الفصل الرابع

١ ـ جاء في شرح التبريزي: وكان سبب جمع أبي تمام الحماسة أنه قصد عبدالله بن طاهر، وهو بخرسان، فمدحه، وكان عبدالله لا يجيز شاعراً إلا اذا رضيه أبو العميثل، وأبو سعيد الضرير؛ فقصدهما وأنشدهما القصيدة التي أولها:

هن عوادي يوسف وصواحبه فعزماً فقدماً أدرك النجح طالبه

فعرضا القصيدة على عبدالله، وأخذا له ألف دينار، وعاد من خراسان يريد العراق، فلما دخل همذان اغتنمه ابو الوفاء بن سلمة، فأنزله وأكرمه، فأصبح ذات يوم وقد وقع ثلج عظيم قطع الطرق ومنع السابلة، فغم أبا تمام ذلك، وسرّ أبا الوفاء، فقال له: وطن نفسك على المقام، فإن هذا الثلج لا ينحسر إلا بعد زمان، وأحضر خزانة كتبه فطالعها، واشتغل بها، وصنف خمسة كتب في الشعر: منها كتاب الحماسة، والوحشيات وهي قصائد طوال، فبقي كتاب الحماسة في خزائن آل سلمة يضنون به، ولا يكادون يبرزونه لأحد حتى تغيرت أحوالهم، وورد همذان رجل من أهل دينور يعرف بأبي العواذل فظفر به، وحمله إلى أصبهان، فأقبل أدباؤها عليه، ورفضوا ما عداه من الكتب المصنفة في معناه، فشهر فيهم، ثم فيمن يليهم. انظر: شرح ديوان الحماسة، التربيزي، زكريا يحيى بن علي التبريزي، عناية الشيخ محمد قاسم، طبعة بولاق، مصر، ١٢٩٦هـ، جـ١، ص٣.

٢ ـ الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد احمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١، جـ١، ص٥٥. أما كتب الاختيارات التي عددها فهي الاختيار القبائلي الأكبر، والاختيار القبائلي الأصغر، واختيار محاسن شعر الجاهلية والاسلام، أو ما يعرف باختيار شعراء

الفحول، واختيار المقطعات، واختيار أشعار المحدثين.

٣ ـ المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ١٩٦٧، جـ١، ص١٤.

٤ ـ المصدر السابق، جـ١، ص٣.

٥ ـ انظر مقدمة عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان على الحماسة، نشر المجلس العلمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٩٨١، ص٣.

٦ ـ عبدالرحمن عطبة، مع المكتبة العربية، دار الأوزاعي، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٦٥.

٧ ـ علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣، ص٢١ ـ ٢٣.

٨ ـ المصدر نفسه، ص٢٥.

٩ ـ انظر في هذا كتاب الأغاني، دار الكتب المصرية، جـ١٦، ص٣٨٥، وكتاب الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ورفيقه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص٥٩ ـ ٦١.

١٠ ـ سجل الآمدي في موازنته، كما نعلم، تفصيلاً لهذا التناقض على لسان أنصار أبي تمام، وأنصار البحتري تحت عنوان، احتجاج الخصمين، الموازنة، جـ١، ص٨ ـ ٥٣.

وانظر في الخصومة حول أبي تمام الكتب التالية:

أ ـ أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره، لنجيب محمد البهبيتي، مكتبة

الخانجي، القاهرة، ١٩٧٠.

ب ـ أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، لعبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

جـ ـ الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، لعبدالفتاح لاشين، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢.

د ـ الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، لمحمود الربداوي، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٧١.

هـ ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام، لعبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك، إربد، الاردن، ١٩٨٠.

١١ ـ الأغاني، جـ١٦، ص٣٨٣.

١٢ ـ انظر ذلك في كتاب، الموشح للمرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥، ص٤٦٥.

والأغاني جـ١٦، ص٣٨٦، وأخبار أبي تمام للصولي، ص٦٤. وأما شعر أبي تمام المسروق حسب ادعاء دعبل فهو:

فلقيت بين يديك حلو عطائه ... ولقيت بين يدي مرَّ سؤاله

وإذا امرؤ أسدى اليَّ صنيعة ... من جاهه فكأنها من ماله

وأما شعر دعبل فهو:

إنَّ امرءاً أسدى الي بشافع ... إليه ويرجو الشكر مني لأحمق

شفيعك، فاشكر في الحوائج إنه ... يصونك عن مكروهها، وهو يُخلق

١٣ ـ ورد في الأغاني، جـ١٦، ص٣٨٦ أن محمد بن موسى بن حماد قال:

سمعت على بن الجهم يصف أبا تمام ويفضله، فقال له رجل: والله لو كان أبو تمام أخاك ما زدت على مدحك هذا، فقال: إن لم يكن أخاً بالنسب، فإنه أخ بالأدب والمودة. أما سمعت ما خاطبني به حيث يقول:

او يفترق نسب يؤلف بيننا   أدب أقمناه مقام الوالد

١٤ ـ جاء في أخبار أبي تمام للصولي، ص١٢٤: أن أبا دلف القاسم بن عيسى حين أنشده أبو تمام:

إذا افتخرت يوماً تميم بقوسها   وزادت على ما وطدت من مناقب

فأنتم بذي قار أمالت سيوفكم   عروض الذين استرهنوا قوس حاجب

قال ابو دلف: يا معشر ربيعة، ما مدحتم بمثل هذا الشعر قط، وحين سمع منه قصيدته في رثاء محمد بن حميد الطوسي قال: وددت والله أنها لك فيّ. إنه لم يمت من رثي بمثل هذا الشعر.

١٥ ـ وجاء في الأغاني، جـ١٦، ص٣٩٢: قدم أبو تمام مادحاً للحسن بن رجاء فاستنشده الحسن قصيدته اللامية التي امتدحه بها فلما انتهى إلى قوله:

عادت له أيامه مسودّةً   حتى توهم أنهن ليال

فقال الحسن: والله لا تسْوَدُّ عليك بعد اليوم، فلما قال:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالي

فقام الحسن بن رجاء على رجليه وقال: والله لا أتممتها الا وأنا قائم

١٦ ـ وجاء في الأغاني، جـ١٦، ص٣٨٤ أن محمد بن عبدالملك الزيات،

وإبراهيم بن العباس الصولي اتفقا على أن أبا تمام أشعر الناس طراً.

١٧ ـ وورد في أخبار أبي تمام للصولي، ص٦٥ أن محمد بن حازم الباهلي، الشاعر العباسي المطبوع، كان يقدم أبا تمام في الشعر والعلم والفصاحة، ويقول ما سمعت لمتقدم بمثل ابتدائه في مرثيته، أصم بك الناعي وإن كان أسمعا.

١٨ ـ أخبار أبي تمام، ص١٠١.

١٩ ـ نفسه، ص٢٠٤.

٢٠ ـ اعتمدت ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤، وساحيل عليه في المتن.

٢١ ـ اعتمدت شرح ديوان الحماسة، لأبي علي المرزوقي، تحقيق احمد أمين، وعبدالسلام هارون، لجنة التاليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، وسأحيل عليه في المتن.

٢٢ ـ الأغاني، جـ١٦، ص٣٨٤.

٢٣ ـ زكريا ابراهيم، فلسفة الحرية، مكتبة مصر، ١٩٧٢، ص٢٢٥ ـ ٢٢٦.

٢٤ ـ راجع ذلك في كتابي الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، اربد، الاردن، الطبعة الثانية، ١٩٨٥، الفصل الأول، ص٥ ـ ٦٥.

٢٥ ـ روت أكثر المصادر أن ابا سعيد الضرير وأبا العميثل الاعرابي كانا على خزانة الادب لعبدالله بن طاهر بخراسان، وكان الشاعر إذا قصده عرض عليهما شعره، فإن كان جيداً عرضاه، أو دُعِيَ فانشده، فلما قدم ابو تمام على عبدالله قصدهما، ودفع القصيدة إليهما، فضماها إلى أشعار الناس، فلما تصفحا الأشعار مرت هذه القصيدة على أيديهما، فلما

وقفا على هذا الأبتداء طرجاها على الشعر المنبوذ، فابطأ خبرهما على أبي تمام، فكتب إلى أبي العميثل أبياتاً يعاتبه ويقول:

وأرى الصحيفة قد علتها فترة   فترت لها الأرواح في الأجسام

ثم لقيهما فقالا له لم لا تقول ما يفهم؟ فقال: ولم لا تفهمان ما يقال؟ فاستحسن هذا الجواب من أبي تمام.

راجع شرح التبريزي على مطلع القصيدة في ديوان ابي تمام، جـ١، ص٢١٧ ـ ٢١٨، وكذلك الموشح ص٤٩٩ ـ ٥٠٠. وأخبار أبي تمام ص١١٥، والموازنة، جـ٢، ص١٨ ـ ١٩ .

٢٦ ـ الموشح، ص٤٦٥ .

٢٧ ـ أخبار أبي تمام، ص٢٤٤ .

٢٨ ـ راجع قوليهما فيه: الموشح، ص٤٦٥ .

٢٩ ـ الأغاني، جـ١٦، ص٣٨٨ .

٣٠ ـ نفسه، جـ١٦، ص٣٨٩ .

٣١ ـ أخبار أبي تمام، ص ص١٤ ـ ١٥ .

٣٢ ـ عبدالفتاح لاشين في كتابه، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، ص٤٣ .

٣٣ ـ انظر ذلك في كتاب، الحداثة، تحرير مالكم برادبري، وجيمس ماكفارلين، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م، ص٨٩ .

٣٤ ـ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ص٤٠ ـ ٤١ .

٣٥ ـ شرح ديوان الحماسة، جـ١، ص١٣ .

٣٦ ـ الموشح، ص٤٧٨ .

٣٧ ـ الموازنة، جـ١، ص٥٦ .

٣٨ ـ محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص٣٥٢ .

٣٩ ـ الموازنة، ص ص٢٢ ـ ٢٣، وشرح ديوان الحماسة للتبريزي، جـ١، ص ص٣ ـ ٤ .

٤٠ ـ الموشح، ص٥٠٢ .

٤١ ـ المصدر السابق والموضع نفسه.

٤٢ ـ انتصار يونس، السلوك الإنساني، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨م، ص١٦٢ .

٤٣ ـ انظر ما يقوله علي حرب حول «التحرر من النص» في كتابه، الممنوع والممتنع، ص٢١٧ .

٤٤ ـ انظر تحليلي لهذه القصيدة، مجلة فصول القاهرية، مجلد ١٤، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥م، ص ص١٠٥ ـ ١٤٠ .

٤٥ ـ الأغاني، جـ١٦، ص٣٨٩ .

٤٦ ـ قد يؤدي هذا ردة فعل أبي العميثل بعد سماعه هذه القصيدة، قيل: فبلغت الأبيات أبا العميثل شاعر آل عبدالله بن طاهر، فأتى أبا تمام، واعتذر إليه لعبدالله بن طاهر، وعاتبه على ما عتب عليه لأجله، وتضمن له ما يحبه، ثم دخل إلى عبدالله، فقال: أيها الأمير، أتتهاون بمثل أبي تمام وتجفوه؟ فوالله لو لم يكن له من النباهة في قدره والإحسان في

شـعـره، والشـائع من ذكـره، لكان الخـوف من شـره، والتـوقي لذمـه، يوجب على مثلك رعايته ومراقبته، فقال له عبدالله لقد نبهت فأحسنت، وشفعت فلطـفت، وعاتبت فأوجعت، ولك ولأبي تمام العـتبى، ادعه يا غلام، فدعـاه، فنادمه يومه، وأمر له بألفي دينار ومـا يحمله من الظهر، وخلع عليه خلعة تامة من ثيابه، الأغاني، جـ١٦، ص٣٩٥ ـ ٣٩٦.

كأن القـصيـدة كانت إنذاراً لأبي العمـيثل، لذلك غـير من سلوكـه نحوه فاعتذر له، ثم استرضى عبدالله حتى رضي وأرضى أبا تمام.

٤٧ ـ أخبار أبي تمام، ص١٠٠.

٤٨ ـ شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، جـ١، ص١٣.

٤٩ ـ نفسه، جـ١، ص١٤.

٥٠ ـ نفسه، جـ١، ص٤.

٥١ ـ شـرح الحمـاسـة للتـبـريزي، جـ١، ص٣ وانظر كـذلك كتـاب، خـزانة الأدب، للبـغدادي، طبـعة صـادر، نسـخة مـصورة عن طبـعة صـادر، نسخة مصورة عن طبعة بولاق، ١٢٩٩هـ، جـ١، ص١٧٢.

٥٢ ـ الأغاني، جـ١٦، ص٣٩٢.

٥٣ ـ شرح الحماسة للمرزوقي، جـ١، ص٨.

٥٤ ـ الموازنة، جـ١، ص٢٥٠.

٥٥ ـ راجع ذلك في كـتـابي، الصـورة الفنيـة في شعـر أبي تمام، ص١٣ ومـا بعدها.

٥٦ ـ انظر تعريفاً للمصطلحات الثلاثة في المرجع السابق، ص١٦٨ ـ ١٧١.

٥٧ ـ الصورة النامية، هي صورة تركيبية يتم نموها في صور اخرى لا في مفردات فقط، المصدر السابق، ص١٧٩ ـ ١٨٢.

٥٨ ـ الموشح، ص٤٥٣.

٥٩ ـ نفسه، ص٣٨٤.

٦٠ ـ ابن المعتز: كتاب البديع، تحقيق كراتشكوفسكي، دار الحكمة،دمشق، د.ت، ص١.

قال: قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة، وأحاديث رسول الله ﷺ، وكلام الصحابة والأعراب، وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الاسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم اذا أتى نادراً.

٦١ ـ انظر بحثي، البديع الشعري بين الصنعة والخيال، مجلة ابحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٥، ص٤٢.

٦٢ ـ انظر في ذلك كله مقدمة عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان على شرح الحماسة، ص٣، وما بعدها.

هوامش الفصل الخامس

١- Shakespear's Imagery and What it Tells us, Cambidge University, 1971.

٢- من ذلك :

- Leading Motives in the imagery of Shakespear's Tragadies. 1930.
- Shakespear'sltertive imagery, 1931.
- The Use of Imagery by Shakespear and Bacon.

٣- Shakespear's Imagery, P. VII.

٤- Ibid, pp x - xv

٥ ـ انظر ملحق كتابها: اللوحات Charts.

٦ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨، جـ١، ص٢٨٦، ٢٩٢ .

٧- Shakespear's Imagery, P. IX (Preface).

٨ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، جـ١، ص٢٩٢.

٩- انظر كتابه Shakespear's Imagination, London, 1946, P. 9.

١٠ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، جـ١، ص٣٠٧.

١١- Shakespear's Imagination, P. 10.

١٢ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، جـ١ ، ص٣٠٨.

١٣- Shakespear's Imagination, P. 184.

١٤- Ibid, p8.

١٥ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، جـ١ ، ص٣٠٨.

١٦ ـ ترجم المترجمان كلمة Kite بطائرة الورق لكن السياق يفرض أن يكون معناها الثاني هو المقصود وهو: الشوحة أو الحداية من الطيور الجارحة.

١٧ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، جـ١ ، ص٣٠٩.

١٨- Shakespear's World of Images, The Developement of His Moral Ideas, New York, 1949, p. 369.

١٩- The Development of Shakespear's Imagry, London, 1951, (Preface).

٢٠- Ibid.

٢١ ـ لها بحث حول بعض الدراسات الحديثة في الصورة عند شكسبير نشر في لندن عام ١٩٣٧ . انظر:

Una Ellis - Fermor: Some Recent Reseach in Shakespear's Imagery, London, 1937.

٢٢- The Development of Shakespear's Imagry, P.3.

٢٣- Ibid, P.8.

٢٤- Ibid, P.9.

٢٥- Ibid, P.24, 52, 74.

٢٦ ـ انظر على سبيل المثال الكتب والبحوث التالية :

- Analysis of imagery, lilian Herlands, P.M.L,A march 1942

- The Dynamic image in Metaphysical poetry, A.S Brandenburg, P.M.L.A. March 1942

- The Archetypal imagery of T.S. Eliot, P.M.L.A. Vol. 60 1945.

- The poetic Image, C. Day lewis, london 1947.

- Elizabethan and Metaphysical Imagery, Rosmonel Tuve, Chicage University 1947.

- The imagery of keats and Shelly, Richard. H. Fogle, North Karolyna University 1949.

- Miltona Imagery, Thedore howard Banks, kolompya University 1950.

- Henry James world of Image, R.W. Short, P.M.L.A. December 1953.

- Imagery : From Sensations to symbol, Norman Fridman, The jornal of Aesthetics and Art criticism, September, 1953.

- Roomantic image, Frank kermode, londan, 1957.

- Approach to Wordsworth's Earlier imagery,Corl R. sonn, jornal of English literary History Vol 27, 1960.

- The Origin of the Term " Image" Ray Frazar, jornal of English literary history Vol 27, 1960.

- Reflection on the word imae, P.N. Furband, London, 1970.

- Objective Image and act of mind in Modern poetry, charles Altieri, jornal of P.M.L.A. Ganuary 1976.

- The Shekespearean metaphor, Ralf Berry, London, 1978.

٢٧ ـ النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣، ص٤٠٩ ـ ٤٧٦ .

٢٨ ـ التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢، ص ص٥٥ ـ ٧٧.

٢٩ ـ الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣، ص ص١٣، ١٥، ٢٢، ٣٢، ٣٤، ١٤٢، ٢٥٩.

٣٠ ـ المرجع السابق، ص٨.

٣١ ـ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤، ص ص٩ ـ ١٠.

٣٢ ـ المرجع السابق، ص٤٦٤.

٣٣- Al-Jurajani's Theory of Poetic Imagery, K. Abu Deep, London, 1979, pp. 24 - 53

٣٤- Ibid, pp. 68 - 69.

٣٥- Ibid, P.322.

٣٦ ـ انظر دراستي لهذا الكتـاب في كتابي: مقالات في الشعـر ونقده، مكتبة عمان، عمان، ١٩٨٦، ص ص١٣٩ ـ ١٥٣.

٣٧ ـ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضـوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان، ١٩٧٦، ص٢٢٦ ـ ٢٦٣.

٣٨ ـ المصدر السابق، ص١٩٤ ـ ٢٠٧.

٣٩ ـ نفسه، ص٢١٢ ـ ٢١٣.

٤٠ ـ نفسه، ص١٧.

٤١ ـ الصورة الفـنية في الشعـر العربي حـتى آخر القـرن الثاني الهـجري، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠ ص٧.

٤٢ ـ المصدر السابق، ص١٠.

٤٣ ـ الصورة الفنية في شعر ابي تمام، نشر جامعة اليرموك، الاردن، ١٩٨٠، ص١٤ ـ ١٥.

٤٤ ـ نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارن، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢، ص٣١٨.

٤٥ ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص٢٨١ ـ ٢٨٦.

٤٦ ـ الصـورة الفنيـة في شـعـر زهيـر بن أبي سلمى، دار العـلوم بالرياض، ١٩٨٤، ص٢٠٩ ـ ٢٦٧.

٤٧ ـ انظر القولين في الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٤١.

٤٨ ـ انظر فـصلا بعنوان: الصـورة في تشكيل المعنى لـلشعـر العربي القـديم: التشكيل المكاني والزماني، في كتابي: الصـورة الفنية في النقد الشعري:

دراسة في النظرية والتطبيق دار العلوم، الرياض ١٩٨٤، ص ص١٦٧ - ٢١٥. فالصورة فيه تشكيل مكاني، والموسيقى تشكيل زماني، وقد سبقت الإشار إلى أن الدكتور عز الدين اسماعيل سبق أن أخذ بهذا الفهم في كتابه: التفسير النفسي للأدب.

٤٩ - ديوان جميل بثينة، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص٨٤. والرنق: الماء الكرر.

٥٠ - انظر دراستي النصية الأخيرة عن: طاقة اللغة وتشكل المعنى الشعري في قصيدة الربيع، للبحتري، في مجلة حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر، العدد الخامس عشر لعام ٩٢/٩٣، ص٦٣ - ١٠٥.

٥١ - انظر على سبيل المثال كتاب: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق للدكتور كامل حسن البصير، نشر المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٧ وكتاب: الصورة بين القدماء والمحدثين، دراسة بلاغية نقدية، للدكتور محمد ابراهيم عبدالعزيز شادي، القاهرة، ١٩١

وكتاب: شعرنا القديم والنقد الجديد، للدكتور وهب رومية، عالم المعرفة (٢٠٧)، الكويت ١٩٩٦

٥٢- انظر على سبيل المثال الكتب التالية:

- الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، علي ابو زيد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.

- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، الدكتور ساسين عساف، بيروت، ١٩٨٢.

- الصورة الشعرية في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبق، محمد علي هدبة، القاهرة، ١٩٨٤.
- الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دراسة تحليلية إحصائية، يوسف حسن نوفل، دار اتحاد العربي، القاهرة، ١٩٨٥.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد ،المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٠.
- بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرىء القيس، ريتا عوض، دار الآداب بيروت، ١٩٩٢.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٤ .
- الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ .
- الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، عبدالله عساف، دار حجة، القامشلي - سوريا، ١٩٩٦ .

٥٣ ـ انظر على سبيل المثال الكتب التالية:

- الصورة الفنية في شعر عرابة اليماني، داود سلوم، مسقط، ١٩٨٢.
- الصورة في شعر بشار بن برد، عبدالفتاح نافع، عمان، ١٩٨٣.
- الصورة في شعر الأخطل الصغير، احمد مطلوب، عمان، ١٩٨٥.

٥٤ ـ مقالات في الشعر ونقده، عبدالقادر الرباعي، مكتبة عمان، عمان، ١٩٨٦، ص١٥٦ ـ ١٩٢.



المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر القديمة:

* الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١.

* ابن الاثير : النهاية في غريب الحديث، مصر ١٣١١هـ.

* إخوان الصفا : رسائل إخوان الصفا، ط بيروت ١٩٦١.

* الأصفهاني : الأغاني، ط. دار الكتب المصرية، ج١-٢٣.

* ابن الأنباري (أبو البركات) نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة المنارة، الزرقاء -الأردن ١٩٩٥.

* امرؤالقيس، ديوان امرئ القيس: تحقيق حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت ١٩٨٢.

* الباقلاني : إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٢.

* البغدادي: خزانة الأدب ولب ألباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧. ودار صادر (نسخة مصورة عن طبعة بولاق ١٢٩٩هـ).

* أبو تمام: الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق عبدا لله عبدالرحيم عسيلان، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض ١٩٨١.

- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر ١٩٦٤.

- ديوان الحماسة بشرح الجواليقي، تحقيق عبدالمنعم أحمد صالح، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠.

- شرح ديوان الحماسة، التبريزي، عناية الشيخ محمد قاسم، طبعة بولاق بمصر ١٢٩٦ هـ.
- شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٧.

* التوحيدي، أبو حيان : المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسين، مطبعة الإرشاد / بغداد ١٩٧٠
* الجاحظ :

- البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦٨.
- الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، المجمع العلمي الإسلامي، بيروت ١٩٦٨.

* الجرجاني، عبدالقاهر : أسرار البلاغة، تحقيق أحمد المراغي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٣٢.
* الجرجاني، القاضي : الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب الغربية، القاهرة، ٣د.ت.
* الحصري، القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق علي محمد الجاوي، دار إحياء الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٩.
* ابن خلدون : المقدمة، دار القلم، بيروت ١٩٧٨.
* الرماني، الخطابي، الجرجاني : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، المعارف بمصر، د.ت.
* السكاكي : مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٣.
* الشنتمري، الأعلم : أشعار الشعراء الستة الجاهليين، دار الفكر، بيروت ١٩٩٠.

* الصولي، أبو بكر، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ورفيقيه، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٧.

* ابن طباطبا : عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة ١٩٦٥.

* ابن الطقطقي : الفخري في الآداب السلطانية، تحقيق محمد عوض إبراهيم وعلي الجارم، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩٢٣.

* العسكري، أبو هلال : كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط. عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٢.

* عصفور، جابر : مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨.

* عنترة : ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٧٠.

* ابن أبي عون : التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعيد خان، جامعة كمبرج، لندن ١٩٥٠.

* الفيروزبادي : القاموس المحيط، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٣٠٦ هـ

* ابن قتيبة :

  - أدب الكاتب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى ١٩٦٣.

  - الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر ١٩٦٧.

* القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٦٣.

* المبرد : الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، نهضة مصر ١٩٥٦.

* المرزباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥.

* ابن المعتز :

- البديع، تحقيق كراتشكوفسكي، دار الحكمة، دمشق، د.ت.

- طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر ١٩٦٤.

* ابن معمر، جميل : ديوان جميل بثينة، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر، بيروت١٩٦٦.

المراجع العربية الحديثة :

* إبراهيم، زكريا :

- ابو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، د.ت.

- فلسفة الحرية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٢.

* إبراهيم، محمود : أبو حيان التوحيدي في قضايا اللغة والعلوم، بيروت ١٩٧٤.

* اسماعيل، عز الدين :

- الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٦.

- التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ١٩٦٢.

* الأعسم، عبد الأمير : أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات، بيروت ١٩٨٠.

* البصيري، حسن كامل : بناء الصورة الفنية في البيان العربي : موازنة وتطبيق، المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٧.

* البطل، علي : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٠.
* بدوي، عبده : أبو تمام وقضية التجديدفي الشعر، الهيئه المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٨٥.
* البهبيتي، نجيب : أبو تمام الطائي : حياته وشعره، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٧٠.
* حرب، علي :
  - الممنوع والممتنع، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٥.
  - نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٣.
* حسين، طه : في الأدب الجاهلي، دار المعارف ١٩٦٢.
* الحوفي، محمد : أبو حيان التوحيدي، القاهرة، ط ٢.
* خليف، يوسف : حياة الشعر في الكوفة، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨
* دب، علي : الأديب المفكر أبو حيان التوحيدي، تونس ١٩٨٠.
* الرافعي، مصطفى صادق : تاريخ الادب العربي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٧٤.
* الرباعي، عبد القادر :
  - صريع الغواني (مسلم بن الوليد) :حياته وشعره، دار العلوم، الرياض ١٩٨٣.
  - الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد – الأردن ١٩٨٠.
  - الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم، الرياض ١٩٨٤.
  - الصورة الفنية في النقد الشعري : دراسة في النظرية والتطبيق، ط١، دار العلوم ، الرياض ١٩٨٤، وط٢مكتبة الكتاني، إربد –الأردن ١٩٩٥.

- مقالات في الشعر ونقده، مكتبة عمان ١٩٨٦.
- طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة "الربيع " لأبي تمام : دراسة نصية، مجلة فصول، القاهرة، مجلد ١٤ عدد ٢، صيف ١٩٩٥.
- طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة "الربيع "للبحتري : دراسة نصية، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، عدد ١٥ للعام ١٩٩٣/٩٢

* الربداوي، محمود : الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٧١.
* رشدي، رشاد : ما هو الأدب، الأنجلو المصرية ١٩٧١.
* زكي، أحمد كمال :
- الحياة الأدبية في البصرة، دمشق ١٩٦١.
- دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٠.
* ابو زيد، علي : الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١.
* سلوم، داود : الصورة الفنية في شعر عرابة اليماني، مسقط ١٩٨٢.
* السمرة، محمود : دراسات في الأدب والفكر، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٩٣.
* سويف، مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر ١٩٦٩.
* شادي، محمد إبرهيم : الصورة بين القدماء والمحدثين: دراسة بلاغية نقدية، القاهرة ١٩٩١.
* الشايب، أحمد : أصول النقد الأدبي، نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٨.

* الشيخ، عبد الواحد حسن : أبو حيان التوحيدي وجهوده الأدبية والفنية، الاسكندرية ١٩٨٠.

* صالح، بشرى موسى : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٩٤.

* ضيف، شوقي :

- الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف بمصر ١٩٨٣.
- تاريخ الأدب العربي، دار المعارف بمصر ج ١ -٧.
- الفن ومذاهبة في الشعر العربي، دار المعارف بمصر ط٧.

* عباس، إحسان :

- تاريخ الأدب الأندلسي، بيروت ١٩٨٠.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت ١٩٧١. وطبعة دار الشروق، عمان -الأردن ١٩٩٣.
- أبو حيان التوحيدي، دار حامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم ١٩٨٠.
- فن الشعر، دار بيروت، بيروت ١٩٥٩.

* عبد الرحمن، نصرت :

- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٦.
- في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٩.

* عبد الله، محمد حسن : الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر ١٩٨١.

* عبد المهدي، عبد الجليل : الحياة الأدبية في بلاد الشام، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٧.

* عساف، ساسين : الصورة الشعرية ونماذجها عند أبي نواس، بيروت ١٩٨٢.

* عساف، عبد الله : الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، القامشلي – سوريا ١٩٩٦.

* عصفور، جابر :

– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٤.

– مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨.

* عطبة، عبدالرحمن : المكتبة العربية، دار الأوزاعي، بيروت ١٩٨٦.

* عوض، ريتا : بنية القصيدة الجاهلية : الصورة الشعرية لدى امرىء القيس، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢.

* عياد، شكري : كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.

* عيد، كمال : فلسفة الأدب والفن، ليبيا –تونس ١٩٧٨.

* عيسى، حسن أحمد : الإبداع في الفن والعلم، عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٩.

* الغذامي، عبدالله : الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جده ١٩٨٥.

* فهمي، ماهر حسن: الأدب والحياة في المجتمع المصري، دار العلم،القاهرة ١٩٦٤.

* القط، عبدالقادر : حركات التجديد في الشعر العباسي (ضمن كتاب إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين) دار المعارف بمصر ١٩٦٢.

* كراتشكوفسكي: دراسات في الأدب العربي، دار النشر (علم) موسكو ١٩٦٥

* الكيلاني، إبراهيم، أبو حيان التوحيدي، سلسلة نوابغ الفكر العربي رقم ٢١ القاهرة.

* لاشين، عبد الفتاح، الخصومات البلاغية والنقديه في صنعة أبي تمام، دار المعارف بمصر ١٩٨٢.

* محمد، الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٩٠.
* محيي الدين، عبد الرحمن : أبو حيان التوحيدي : سيرته وآثاره، بيروت ١٩٧٩
* مطلوب، أحمد : الصورة في شعر الأخطل الصغير، عمان ١٩٨٥.
* مندور، محمد : النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر ١٩٤٨.
* ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت.
* ناصف، مصطفى : الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط ٣، ١٩٨٣
* الناعوري، عيسى : أدب المهجر، دار المعارف بمصر ١٩٥٨.
* نافع، عبد الفتاح : الصورة في شعر بشار بن برد، عمان ١٩٨٣.
* نالينو، كارل : تاريخ الأداب العربية، دار المعارف بمصر ١٩٧٠.
* هدارة، محمد مصطفى : اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، المكتب الإسلامي، بيروت ١٩٨١.
* هدبه، محمد علي : الصورة الشعرية في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق، القاهرة ١٩٨٤.
* هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر ١٩٧٣.
* يونس، انتصار : السلوك الانساني، دار المعارف بمصر ١٩٧٨.

المراجع الأجنبية :

أولا : المترجمة:

* برادبري : الحداثة، تحرير براد بري وجيمس ماكفارلين، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٧.
* بروكلمان، كارل : تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر.

* بريت، رل : التصور والخيال، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المعارف بمصر

* جولد سيهر: دائرة المعارف الإسلامية، (النسخة العربية) إعداد إبراهيم زكي خورشيد ورفيقه، دار الشعب بمصر ١٩٦٩.

* ديتش، ديفد : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت ١٩٦٧.

* ريتشاردز :

  - العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية د.ت.

  - مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة. القاهرة ١٩٦١.

* ستايجر إميل : الزمن والخيال الشعري (ضمن كتاب حاضر النقد الأدبي) ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر ١٩٧٧.

* غوبار،ماري : الأدب المقارن، ترجمة هنري زغيب، بيروت ١٩٧٨.

* فان تيجم : الأدب المقارن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي د.ت.

* فيرلستون، تشارلس: الرمزية والأدب الأمريكي، ترجمة هاني الراهب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٧.

* كروتشه : المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي بمصر ١٩٤٧.

* كوليرج: سيرة أدبية (النظرية الرومنتيكية) ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر ١٩٧١.

* مكليش، آرشيبالد : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٦٣.

* نايتش. ل.س: الملك لير ككناية (ضمن كتاب الأسطورة والرمز) ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠.

* هايمن، ستانلي : النقد الأدبي ومدارسة الحديثة، ترجمة إحسـان عبـاس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٨.
* ويلـك، رينيه وأوستن وارن : نظرية الأدب، ترجمة محيـي الديـن صبحـي، ومراجعة حسام الخطيب، دمشق ١٩٧٢.

ثانيا : غير المترجمة :

* Abudeep , k. Al-jurjani's theory of poetic imagery, London, 1979.
* Altieri,c, objective image and act of mind in modern poetry,Jornal of P.M.I.A. Ganuary, 1976.
* Armstrong, E.A, shakespear's imagination, London, 1946.
* Banks, T.H. Milton's Imagery, Kolompya University , 1950.
* Berry, R. The Shakespearean Metaphore, London, 1978.
* Bowra, C.M.The Heritage of symbolism, London, macmillan,
* Brandenbury, A.S. The dynamic Image in Metaphysical poetry, p.M.I.A. March, 1942.
* Brooks,c. The well-wrought urn, London, 1965.
* Burt,c. How the Mind works, London, 1945.
* Clemen, W. The Development of Shakespear's imagery, London, 1951.
* Eliot, T.S. on poetry and poet, noonday press, U.S.A1976.
* Furband, p.N. Reflection on the Word Image, London, 1970.
* Fermor, U.E. Some Recent Research in sakespear's imagery, London, 1937.
* Fogle, R. The Imagery of Keat's and Shelly , North karolyna University , 1949.
* Fridman, S.M. Imagery from Sensationto symbole The Journal of Aesthetic, and Art criticism,September, 1953.

* Frazar, R.The Origin of the Term Imagery, journal of english literary, vol..27, 1960.
* Fry, N. Anatomy of Criticism, Princeton university, 1957.
* Herlands,l. Analysis of Imagery, P.M.L. A . March 1942.
* kermode, F. Romantic Image, Routledge and kegan paul, 1972.
* Lewis, C.D. The poetic Image, London, 1947.
* Read, H. The Meaning of Art, penguin and faber, London, 1967.
* Shiply, J.T (ed.) Dictionary of world literature Terms, London and sedny 1979.
* Short, R.W. henry james Word of Image , P.M.L.A. December 1953.
* Sonn, C.R. Approach to wordswrth's Earlier imagery, journal of English literary history , vol.27,1960.
* Spurgeon, C
  - Leading motives in the Imagery of Shakesspear's Tragadies, 1930.
  - Shakespear's imagery and what it Tells us, cambridg, university , 1971.
  - Shakespear's iterative imagery, 1931.
  - The use of Imagery by Shakespear and Bacon, 1933.
* Stoffer, D.A. Shakespear's world of Images, new york 1949.
* The Encyclopedia, Amarican, U.S.A. 1986.
* The Encyclopedia, Britanica, chicago, 15Edition
* The World Book Encyclopedia, U.S.A. 1978.
* Tindal, w.Y. The literary Symbol, Indiana University press, 1953.
* Tuve, R. Elizabethian and Metaphysical Imagery, Chicago University 1942.







المملكة الأردنية الهاشمية - عمّان / وسط البلد
خلف مطعم القدس / ص.ب ٧٧٧٢ - هاتف ٤٦٣٨٦٨٨
فاكس ٤٦٥٧٤٤٥ • منشورات الكتاب العام ١٩٩٨م
• الغلاف: زهير أبو شايب.